

ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

*



ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 4

ΙΟΥΝΙΟΣ 2013

ΤΙΜΗ €10

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΗΓΟΥΜΕΝΟΣ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΗΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ

Στη Χώρα της Ζωής..... 7

ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΓΕΡΩΝ ΧΑΛΚΗΔΟΝΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ

Έργα του Βασίλη Φωτόπουλου στο Οικουμενικό Πατριαρχείο..... 9

ΗΓΟΥΜΕΝΟΣ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΗΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ

Ο σταυρός του Κρατημάτου: διόρθωση ανακρίβειας
που προήλθε από παρεξήγηση 18

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΙΩ. ΔΑΛΚΟΣ

Σκιά, εικόνα και αλήθεια..... 24

ΙΩΑΝΝΗΣ ΗΛΙΑΔΗΣ

Εικόνες φωτός στο Ναό του Σωτήρος Χριστού στη Θεσσαλονίκη ... 32

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΘΩΜΑ

Από τα νεκρώσιμα «ευλογητάρια» ως τη σύγχρονη λογοτεχνία:
μύθοι, τύποι, εικόνες και η γλώσσα της δογματικής θεολογίας..... 46

ΔΕΣΠΩ ΙΩΑΝΝΟΥ-ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Η εικόνα της Πεντηκοστής..... 55

ΒΑΣΟΣ ΚΑΡΑΓΙΩΡΓΗΣ

Προέλευση και σημασία του φωτοστέφανου
στην πρωτοχριστιανική εικονογραφία..... 71

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΚΩΣΤΗΣ ΚΟΚΚΙΝΟΦΤΑΣ

Ο Διονύσιος Χρηστίδης και το αγιογραφικό του έργο 82

ΠΕΛΛΗ ΜΑΣΤΟΡΑ

«Οράς πόσην μεταβολήν ο σταυρός κατειργάσατο»: ιδιάζουσα
προσθήκη σταυρού σε παραστάσεις παγανιστικής εικονογραφίας ... 91

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΠΑΚΙΡΤΖΗΣ

Ο «Κόσμος της Κύπρου» του Αδαμάντιου Διαμαντή ως εικόνα..... 102

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΙΟΥ

Η εξέλιξη του τέμπλου-εικονοστασίου στην Κύπρο 116

ANNA-MARIA ΠΑΠΑΔΑΚΗ

Το σώμα του Χριστού και το σώμα της Εκκλησίας..... 130

ΣΤΑΥΡΟΣ Σ. ΦΩΤΙΟΥ

Η καθολική συνύπαρξη: η εικόνα της Γεννήσεως του Χριστού 135

Εικόνες των παιδιών για τα παιδιά: ο κατάλογος της έκθεσης
«Κύπρος και Ελληνική Μυθολογία» και το χρονικό
τριών εκπαιδευτικών εκθέσεων μαθητικής ζωγραφικής,
υπό Λεόνης Μεννογιατή-Αργυρού..... 149



ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

Περιοδική Έκδοση Κέντρου Εικονολογίας Ιεράς Μονής Χρυσορρογιατίσσης
Πάφος 8649, Κύπρος ~ Τηλέφ.: 00357 26 722457 ~ Τηλεομ.: 00357 26 722873.
Εκδοτική Επιτροπή: Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης Διονύσιος,
Χαράλαμπος Μπακιρτζής, Σταύρος Σ. Φωτίου

~~~

## ICONOSTASION

Bulletin of Iconology Research Centre of Chrysorroyiatissa Holy Monastery,  
Paphos 8649, Cyprus ~ Teleph.: 00357 26 722 457 ~ Fax: 00357 26 722 873.  
Editorial Board: Abbot Dionysios of Chrysorroyiatissa,  
Charalambos Bakirtzis, Stavros S. Fotiou

~

ISBN: 1986-3942

~

Χορηγός τεύχους: Ίδρυμα «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης»



## ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΗΣ ΖΩΗΣ

**Η**εικονογραφία της Εκκλησίας συνοψίζει την όλη κοσμοθεωρία της: εν Χριστώ όλα βρίσκονται σε ενότητα, γιατί μετέχουν της αγάπης του Θεού. Η ενότητα αυτή εικονίζεται κατ' εξοχήν στη Θεία Λειτουργία. Σε αυτήν ο Θεός ενανθρωπίζεται, ο άνθρωπος θεούται κατά χάρη, η κτίση ανακαινίζεται. Ο Παντοκράτορας Χριστός, η Υπεραγία Θεοτόκος, ο Ιωάννης ο Πρόδρομος, οι προφήτες, οι άγιοι, οι άγγελοι, οι ζώντες και οι κεκοιμημένοι, εν Αγίω Πνεύματι αναφέρουν ολόκληρο τον κόσμο στη μεγάλη αγκαλιά του Πατέρα. Εκεί δεν υπάρχει λύπη και στεναγμός αλλά ζωή ατελεύτητος. Στη Χώρα της Ζωής όλα λαμπρύνονται και αφθαρτίζονται.

Ενάντια σε κάθε χωρισμό και αποσύνθεση, η εικονογραφία προσκαλεί τους πάντες να ζήσουν την ομορφιά της αγάπης του Θεού για να νικήσουν κάθε απελπισία και μηδενισμό.

\* \* \*

Στο τεύχος αυτό του *Εικονοστασίου* φιλοξενούνται οι εισηγήσεις σε Συνέδριο των συνεργατών του περιοδικού. Εκ μέρους της Εκδοτικής Επιτροπής τούς ευχαριστώ θερμά και εύχομαι ο Κύριος Ιησούς Χριστός, πρεσβείαις της Χρυσορρογιατίσσης Μητρός του, να τους χαρίζει κάθε αγαθό.

ΗΓΟΥΜΕΝΟΣ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΗΣ  
ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ



Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος  
Ἀθανάσιος

ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΥ  
ΣΤΟ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟ ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΙΟ

**Α**ισθάνομαι ιδιαίτερη συγκίνηση και χαρά, διότι εύρίσκομαι στην ὁμορφη και αἰμάσσουσα Μεγαλόνησο, τῆς ὁποίας τὸ μαρτύριο δυστυχῶς συνεχίζεται ὑπὸ ἄλλας μορφὰς μέχρι τῆς σήμερον. Ἀλλὰ καὶ στὸ νησὶ τῆς ἡγεμονίδος τοῦ πολέμου καὶ τῆς θεᾶς τῆς ὠραιότητος, Ἀφροδίτης, τῆς γεννήτριας τῶν συγχρόνων «μικρῶν Ἀφροδιτῶν» (Β. Παπαδαντωνάκης) ποὺ ὁμορφαίνουν τὴ ζωὴ μας.

Συγχαίρω τὴ Συντακτικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ Εἰκονοστασίου γιὰ τὴν ἡμερίδα αὐτὴ καὶ εὐχαριστῶ γιὰ τὴν εὐγενῆ τῆς πρόσκληση. Ἐπίσης ἐπιθυμῶ νὰ συγχαρῶ τὸ Κέντρο Εἰκονολογίας Ἱερᾶς Μονῆς Χρυσορογιατίσσης, πρῶτον γιὰ τὴν ἵδρυσή του καὶ δεύτερον γιὰ τὴν ἔκδοση τοῦ συμπαθοῦς καὶ χρωματικὰ περιοδικοῦ τῆς Εἰκονοστάσιον, τοῦ ὁποίου εὐχομαι τὴ ζωὴν μακρὰν μέσα στὴ σύγχρονη «ἐκδοτικὴ κρίση». Ἔχετε ἄλλωστε τὸ ἐφόδιον τῆς «ἐπιμονῆς καὶ ὑπομονῆς».

Ἐὰν δέ, ἐπέλεξα νὰ Σᾶς ὁμιλήσω συντόμως γιὰ μερικὰ ἔργα ἐνὸς ἰδιαζόντως «βυζαντινίζοντος» κοσμικοῦ καλλιτέχνη καὶ ὅχι γιὰ τὰ ἐνὸς κατ' ἐξοχὴν θρησκευτικοῦ τοιοῦτου, τοῦτο ὀφείλεται στὸ ὅτι ἐντυπωσιάσθηκα, τουλάχιστον ἀπὸ ἓνα τμῆμα τοῦ ἔργου του, μὲ τὸ ὁποῖο καταπιάστηκε τελευταίως.

*Ἡ ζωγραφικὴ μὲ βοήθαγε νὰ ἐκφραστῶ. Δὲν ἤθελα νὰ λύσω αἰσθητικὰ προβλήματα οὔτε νὰ κατακτῆσω μιὰ θέση ἀνάμεσα στοὺς μεγάλους. Ἀλλὰ νὰ πῶ τί νιώθω.*

Β. Φωτόπουλος<sup>1</sup>

---

1. Ὁ γράφων εὐχαριστεῖ καὶ ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ τὸν Οἰκουμενικὸ Πατριάρχη κ. Βαρθολομαῖο, τὸν Μητροπολίτη Φιλαδελφείας Μελίτωνα, τὸν Ἀρχιμ. Μάξιμο καὶ τὸν Ἐ. Χρυσόχο διὰ τὰς πληροφορίας καὶ τὴ βοήθεια ποὺ τοῦ ἔδωσαν.

Ὁ Β. Φωτόπουλος ἦταν ἓνας ἐπιφανὴς Ἑλληνας ζωγράφος, σκηνοθέτης, καλλιτεχνικὸς διευθυντής, σκηνογράφος καὶ ἐνδυματολόγος. Γεννήθηκε στὴν Καλαμάτα τὸ 1934 καὶ πέθανε στὴν Ἀθήνα τὸ 2007. Σπούδασε ζωγραφικὴ κοντὰ στὸν Β. Δράκο.<sup>2</sup>

Ἐργάσθηκε στὸ Ἑθνικὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο, τὴν Ἑλληνικὴ Λυρικὴ Σκηνή, τὸ Κρατικὸ Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος, τὸ Ἑλληνικὸ Λαϊκὸ Θέατρο, τὸ Θέατρο Τέχνης, τὸ Ἐλεύθερο Θέατρο καὶ σὲ θιάσους.

Συνεργάσθηκε μὲ τοὺς Μ. Θεοδωράκη, Μ. Κακογιάννη, Τ. Κάλχαν, Φ. Φ. Κόππολα, Ν. Κούρκουλο, Μ. Μερκούρη, Μπὸστ καὶ Ζ. Ντασσέν. Τὸ 1964 κέρδισε Ὅσκαρ.

Ἐφηβος εἶχε μυηθεῖ στὴ βυζαντινὴ ἀγιογραφία. Δὲν εἶναι τυχαῖο, ὅτι στὴν ὥριμη φάση τῆς ζωῆς του, ἡ τέχνη αὐτὴ παραμένει ὄχι μόνον πηγὴ ἔμπνευσης ἀλλὰ καὶ συναισθηματικῆς γαλήνης. Τὸ 1960 μετέβη στὴν Εὐρώπη διὰ νὰ γνωρίσει τὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα καὶ ἀπὸ τὸ 1964 μέχρι τὸ 1973 ἔμεινε ἀρκετὸ διάστημα στὶς Ἡνωμένες Πολιτείες. Ἀπὸ τὸ 1980 ἀφιερώθηκε στὸ χρωστήρα καὶ περιηγήθηκε Μονές, ιδίως δὲ τοῦ Βουλκάνου.

Ἐξέθεσε ἀτομικὰ στὸ Μουσεῖο Βορρέ (1991), στὶς γκαλερί «Νέες Μορφές» (1996), Ζουμπουλάκη (1999), καὶ στὸ Μουσεῖο Μπενάκη (2008) στὴν Ἀθήνα. Ἔργα του ὑπάρχουν σὲ διάφορα Μουσεία, στὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο καὶ σὲ ἀρκετὲς ιδιωτικὲς συλλογές.

Μεγάλο ἀφιέρωμα γιὰ τὸ ἔργο του καθὼς καὶ τοῦ ἀδελφοῦ του Διονύση, διαπρεποῦς σκηνογράφου, ζωγράφου, ἐνδυματολόγου καὶ συγγραφέως ἔχει κάνει τὸ 1997 ὁ «Μύλος» Θεσσαλονίκης.

Ὁ Φωτόπουλος ἦταν πολυτάλαντος, ἀθόρυβος καὶ σεμνός, «ποιητὴς» τῆς ζωγραφικῆς, τῆς νωπογραφίας, τῆς «ὄψης» τοῦ θεάτρου καὶ τοῦ κινηματογράφου. Ἀνῆκε στοὺς λίγους ποὺ ἔδιναν ἀτσιγκού-

2. Βασίλης Φωτόπουλος, Βικιπαίδεια· Κ. Γεωργουσόπουλος - Βασίλης Φωτόπουλος - Ε. Δ. Ματθιόπουλος (Ἐπιμ.), *Λεξικὸ Ἑλλήνων Καλλιτεχνῶν: ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες 16ος-20ὸς αἰώνας*, Ἀθήνα 2000· «Βασίλης Φωτόπουλος, Πολυτάλαντος καὶ ἀθόρυβος», Ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* 16.1.2007· Β. Κουτσουπιᾶς, «Ἑλληνες ζωγράφοι: Βασίλης Φωτόπουλος (1934-2007)» γιὰ τὸ Ι.Μ.Ε.Τ. Χ. Ἀργυρόπουλος, «Βασίλης Φωτόπουλος», Μουσεῖο Μπενάκη 2007· «Βασίλης Φωτόπουλος, Ὁ “κόσμος” τοῦ πολυτάλαντου δημιουργοῦ», Ἐφημ. *Ριζοσπάστης* 13.1.2008.

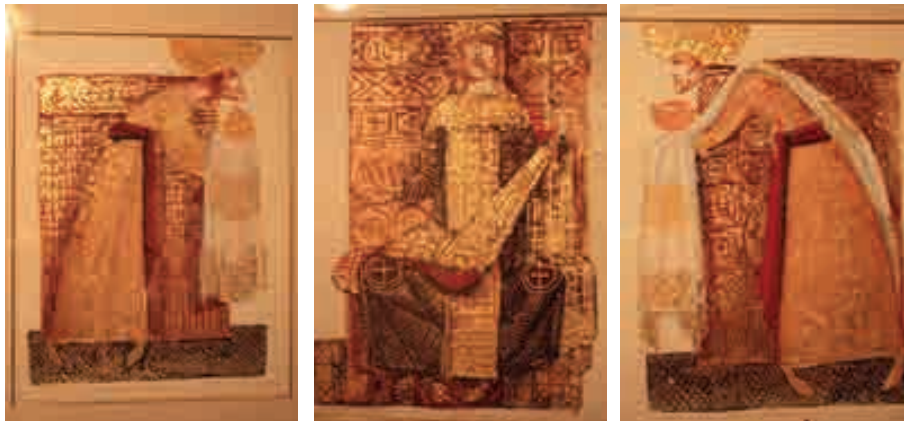
νευτα πάντα και πάντοτε χωρίς ανταλλάγματα. Ήταν ένας άνθρωπος που δεν έξαργύρωνε την προσφορά του, δεν υπέκυψε στα θέληγγρα του χρήματος και της κοσμικότητας (Α. Δεληβοριάς). Τόλμησε να άπαρνηθεί μία σταδιοδρομία με έξησφαλισμένη έπιτυχία, προκειμένου να ξανοιχτεί σε γοητευτικές περιπέτειες νέων άνακαλύψεων.

Οί θεατρικές του δημιουργίες επιβάλλονται ως ζωγραφικά αυτόνομα κατορθώματα και γλυπτικές συνθήκες. Στο έργο του άπέφευγε τις συμπαγείς κατασκευές, τά έντονα χρώματα και προτιμούσε τά έλαφρά ύλικά (κυρίως χαρτί, πανί, ξύλο και πλαστικό). Σε όλη του την πορεία δεν έχασε την έπαφή με τή ζωγραφική και άντιμετώπιζε τά σκηνικά ως τρισδιάστατο ζωγραφικό έργο. Το ζωγραφικό του έργο που σε άναστατώνει και ταρακουνά, χαρακτηρίζεται ως άνθρωποκεντρικό. Άποτυπώνει άκραίες συναισθηματικές καταστάσεις θεατρικών ρόλων μέσα άπό τις μορφολογικές και χρωματικές έπιλογές του. Συνδυάζει πλήθος διαφορετικών τεχνικών και τή χαρακτηρίζει «έπιθετική, ιδεολογική, συμβολική», όπου κυριαρχεί ή παρουσία σωμάτων παραμορφωμένων, με έντονη την άκράία «έκφραση του πάθους». Βλέπει τον κόσμο ως ένα έφιαλτικό τσίρκο, ως μία αίμόφυρτη σκηνή τραγωδίας. Στις άγιογραφίες του δέ σε ναούς και μονές, τολμάει να τροποποιεί και να άλλοιώνει την παράδοση (Κ. Γεωργουσόπουλος), πράγμα ιδιαίτερα σημαντικό.

Έδω θα έξετασθούν συντόμως μόνον ζωγραφικά έργα του καλλιτέχνη, τά όποια κοσμοϋν χώρους του Οίκουμενικού Πατριαρχείου, προστιθεμένου ότι ό Β. Φωτόπουλος συνεδέετο μετὰ του μακαριστου Γερο-Μελίτωνος, εις τον όποιον άσφαλώς όφείλεται και ή σχέση του με τὸ Σεπτὸν Κέντρον. Καί αὐτὰ εἶναι τὰ έξής:

1- Μεγάλη αίθουσα παρὰ τήν παλαιάν Άρχιεραμματείαν του Εϋγενειδίου Μεγάρου του Πατριαρχείου:

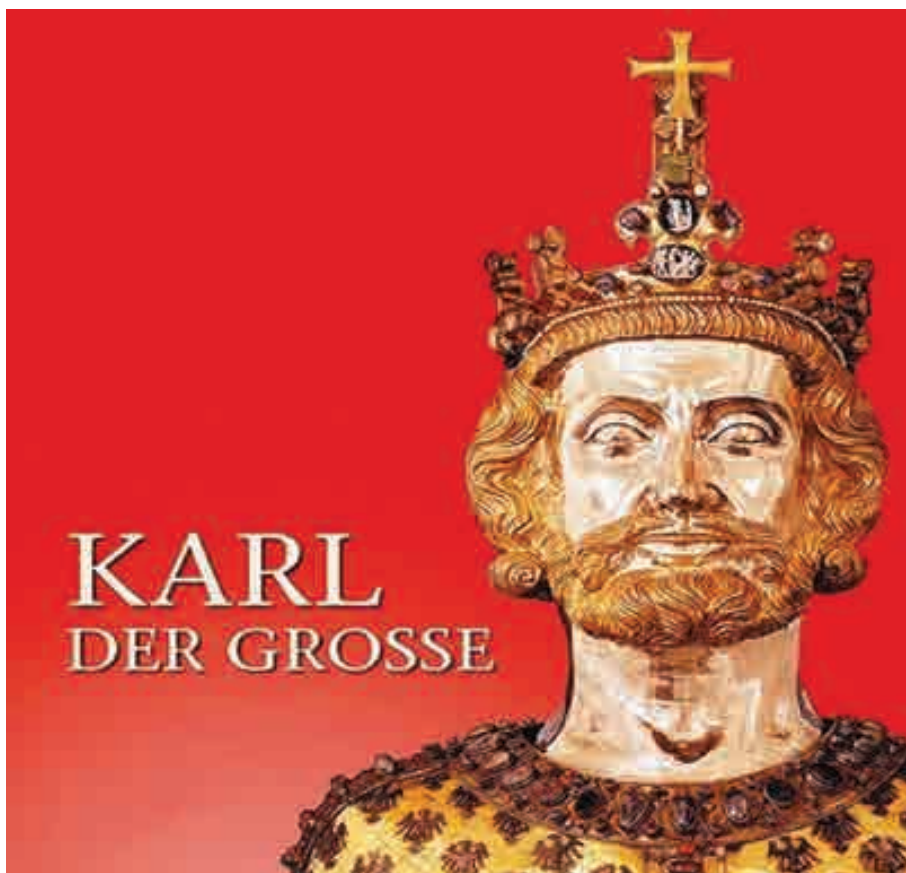
Τρίπτυχον κεχωρισμένον παριστὸν τὸν Αὐτοκράτορα Νικηφόρον Φωκᾶν (912-969) μετὰξὺ δύο σεβιζόντων και δῶρα φερόντων πιθανῶς άξιωματούχων Άρχόντων. Μακέτα κουστουμιῶ άρχοντα του θατρικου έργου του Νικηφόρου Φωκά (0,76 x 0,57). Άκουαρέλα σε ριζόχαρτο Β. Φ. / 2001. Μεθ' ύάλου και ξυλίνων πλαισίων. Ό Αὐτο-



Πίν. 1. Τὸ τρίπτυχον τοῦ Πατριαρχείου.

κράτωρ παρίσταται ἔνθρονος μετὰ τοῦ σκήπτρου καὶ τῆς σφαίρας, φέρων Στέμμα, Σάκκον πορφυροῦν καὶ Πάλλιον χρυσοῦν, πλήρες τετραγωνιδίων καὶ κύκλων. Ὅπισθεν τοῦ Θρόνου ὑπάρχει χρυσοῦν φόντο μετὰ πορφυρῶν ταινιῶν, ἐνσταύρων κύκλων, ρόμβων καὶ τετραγώνων. Ἐμφανίζεται ὡς μακρυμάλλης, ξερακιανός, εὐθυτενής καὶ πιθανῶς ὡς φοβερὸς στρατηλάτης, ἀγέρωχος καὶ «αἰμοχαρής». (Πρβλ. τὴν γλυπτὴν προτομὴν Καρόλου τοῦ Μεγάλου, πίν. 2). Οἱ ἀξιωματοῦχοι φέρουν Σάκκον χρυσοῦν μετὰ πορφυρῶν τετραγώνων καὶ ἐνσταύρων μεταλλίων, μακρὰν ζώνην καὶ τεραστίαν κίδαριν, κρατοῦν δὲ τὰ δῶρα, μίτρην καὶ γαβαθοειδὲς δοχεῖον ἐπὶ τῶν ἐπικαλυμμένων διὰ λευκοῦ πέπλου χειρῶν. Καὶ αὐτοὶ εἶναι λεπτοί, κύπτοντες «δουλικῶς» πρὸ τοῦ Ἄνακτος καὶ παρουσιάζοντες μίαν «γυποειδῆ» καὶ ὀχλητικὴν ἔκφραση. Κατάστασις καλή. Τοῦτο ἐπρόκειτο νὰ ἀγορασθεῖ ὑπὸ τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ὅπερ δὲν ἐγένετο λόγῳ τῆς ὑψηλῆς τιμῆς του, ὁπότε ὁ καλλιτέχνης τὸ ἐδώρησεν εἰς τὸν Θρόνον, (πίν. 1).<sup>3</sup> Τὸ ἔργον αὐτὸ σχετίζεται πῶς εἰκονογραφικῶς καὶ εἰκονολογικῶς πρὸς τὸ τρίπτυχον τῆς «Μεγάλης Εἰσόδου» τοῦ ἐν Ἀθήναις Γραφείου Ἐκπροσωπήσεως τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρ-

3. Ἀθανάσιος (Παπᾶς), Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος, «Ἐνα τρίπτυχον τοῦ Β. Φωτόπουλου στὸ Φανάρι», Ἐφημ. Ἀπογευματινὴ (ὑπὸ ἔκδ.).



Πίν. 2. Κάρολος ό Μέγας.

χείου, καίτοι μεταγενέστερον, καί πιθανώς νά ανήκε εις τò αὐτò θε-  
ατρικò σκηνικò. Μεμονωμένον ανάλογον μετ' ἑνòς ἹΑρχοντος ἔργον  
κατέχει καί ό Πατριάρχης Βαρθολομαῖος εις τὸν Οἶκον του.

2- Οἰκουμενικòς Πατριάρχης Βαρθολομαῖος:

Τρεῖς ἀρχιερατικοὶ Σάκκοι ἄνευ ὠμοφορίων μετὰ διακόσμου ἐκ  
μεγάλου πολυσταυρίου. Εἰς τὸν πρῶτον κυριαρχεῖ τὸ μέλαν καὶ  
πορφυροῦν χρῶμα, εἰς τὸν δεῦτερον τὸ χρυσοῦν καὶ πορφυροῦν καὶ  
εἰς τὸν τρίτον –δῶρον τοῦ Γερο-Μελίτωνος– τὸ λευκόν.



Πίν. 3. Ἡ ὑαλογραφία τῆς Ἱ. Μητροπόλεως Χαλκηδόνος.

3- Παρεκκλήσιον τῶν Ἁγίων Πατέρων τῆς Δ' ἐν Χαλκηδόνι Οἰκου-  
μενικῆς Συνόδου (451) τοῦ Μεγάρου τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Χαλ-  
κηδόνος:

Ὑαλογραφία (Hinterglasmalerei) τοῦ βορείου μεγάλου τριμεροῦς  
παραθύρου ἔχοντος ἑξή τιμήματα, μετὰ τῶν παραστάσεων τῆς Σταυ-  
ρώσεως, καθ' ἣν ὁ Κύριος εἰκονίζεται μόνος (0,97 x 0,64.5), καὶ τῆς  
εἰς Ἄδου Καθόδου μετὰ τοῦ Ἀδὰμ καὶ τῆς Εὕας πρὸς τὰ δεξιὰ  
(0,95 x 0,64.5), περιστοιχιζομένων ὑπὸ τεσσάρων πολυομμάτων Χε-  
ρουβείμ (0,94 x 0,31.5). Κυριαρχοῦν τὰ κίτρινα, κυανοπράσινα καὶ  
πορτοκαλλεὰ χρώματα. Ἄνευ ὑπογραφῆς καὶ χρονολογίας. Φαίνεται  
ὅμως, ὅτι τοῦτο ἐγένετο κατὰ τὸ διάστημα τῆς ἀσθενείας τοῦ Γέ-  
ροντος Μελίτωνος (1984-1989). Τὸ αἰθέριον ἔργον τοῦτο λόγῳ δυ-  
στυχῶς τῆς μὴ προφυλάξεως ἔξωθεν, παρουσιάζει φθορὰς εἰς τὰ



Πίν. 4. Ο Άγιος Μελίτων.

χρώματα καὶ τὰς ἐπιγραφάς, (πίν. 3). Ρυθμολογικῶς συγγενεύει πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ Γ. Γουναρόπουλου (1889-1977)<sup>4</sup>.

4- Ἐπρόκειτο δὲ εἰς τὸ τέμπλον τοῦ Παρεκκλησίου νὰ τοποθετηθεῖ καὶ ἕτερον μικρῶν διαστάσεων ἔργον τοῦ Β. Φωτόπουλου, παριστὸν τὸ Ἅγιον Πνεῦμα ὁδηγὸν βιαίως τὸν ὀρνεόμορφον Ἅγιον Μελίτων εἰς τὴν λίμνην τῆς Σεβαστείας, καὶ συμβολίζον τὸν τρόπον διοικήσεως τοῦ Γέροντος κατὰ τοὺς χαλεποὺς ἐκείνους καιροὺς, ἄλλοτε ἡρέμῳ καὶ ἄλλοτε εὐθαρσῳ, μετὰ τῆς ἐπιγραφῆς: «# ὁ ἅγιος Μελίτων. ἐκ τῶν τεσσαράκωντα μαρτυρῶν—». Ὁ Ἅγιος εἰκονίζεται γυμνός, «καρκινοειδής», κιτρινωπὸς καὶ κυανοπράσινος μὲ φῶτα καὶ σκιές. Ἐμφανίζεται κολυμβῶν «χορευτικῶς»

μὲ πλαδαρὸν καὶ παλαιστικὸν σῶμα, καίτοι «καταποντισμένος» ἀνάσκελα ἐντὸς τῆς λίμνης, ἐνῶ πρὸς τὰ ἄνω ὑπάρχει μοτίβον κυανοῦ Ἁγίου Ποτηρίου μετὰ τῆς χρυσῆς στεφάνης τοῦ Μάρτυρος. Τὸ φόντο εἶναι βαθὺ κυανοπράσινο, ἡ δὲ παγωμένη λίμνη μὲ ἀνοιχτότερον τοιοῦτο. Ἄνευ ὑπογραφῆς καὶ χρονολογίας, (πίν. 4, 5). Τοῦτο ἀρχικῶς εὗρίσκετο εἰς τὸ Παρεκκλήσιον, μετὰ ὅμως τὴν κοίμησιν τοῦ Γέροντος

4. Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη: G. Gounaro, Γιώργος Γουναρόπουλος, 2001.



Πίν. 5. Ὁ Ἅγιος Μελίτων (λεπτομέρεια).

(1989) πιθανῶς ἀπωλέσθη καὶ ἀγνοεῖται μέχρι σήμερον ἡ τύχη του.<sup>5</sup>

5- Αἴθουσα τῶν Πατριαρχῶν τοῦ Γραφείου Ἐκπροσωπήσεως τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαχείου ἐν Ἀθήναις:

Τρίπτυχον κεχωρισμένον τῆς «Μεγάλης Εἰσόδου». Μακέτα τοῦ ἔργου ποὺ ἀνέβηκε πιθανότατα στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο. Ἀκουαρέλα σὲ ριζόχαρτο (0,75 x 0,55) βφ / 97. Μεθ' ὑάλου καὶ ξυλίνων πλαισίων. Κατάστασις καλή, (πίν. 6).<sup>6</sup> Παριστᾶ «ἐν δεήσει» Ἀρχιερέα τῆς ἐποχῆς τοῦ Νικηφόρου Φωκά μεταξύ δύο ἱερέων φερόντων τὰ ἱερατικὰ ἅμφια, τὰ Ἅγια καὶ τὸν Ἀέρα. Οὗτος φέρει Σάκκον ἄνευ χειρί-

5. Ἀθανάσιος (Παπᾶς), Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος, «Ὁ Ἅγιος Μελίτων», Ἐφημ. Ἀπογευματινὴ 9.4.88 (2013) 4.

6. «Τὰ ἐγκαίνια τοῦ Γραφείου Ἐκπροσωπήσεως τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαχείου ἐν Ἀθήναις», Παμμακάριστος 5 (2002) 15.



Πίν. 6. Τὸ τρίπτυχον τοῦ ἐν Ἀθήναις Γραφείου

δων, χρυσοῦν μετὰ κυανοῦ πολυσταυρίου, ἐπιτραχηλίου καὶ ἐπιμανικίων, ἀνοικτοκυανοῦν στιχάριον μετὰ βαθυκυάνων ποταμῶν καὶ μικρὸν ὠμοφόριον. Ἐντυπωσιακὸν εἶναι, ὅπως καὶ εἰς τὸν Αὐτοκράτορα Νικηφόρον, τὸ μέγεθος τῶν χειρῶν καὶ ὁ θεατρικὸς τῶν χαρακτήρ. Οἱ ἱερεῖς φέρουν λευκοκίτρινον στιχάριον μετὰ βαθυκαστάνων ποταμῶν, χρυσοῦν ἐπιτραχήλιον, ἐνῶ ὁ Ἄηρ καὶ τὸ κάλυμμα τῶν Ἀγίων εἶναι πορφυρὰ μετὰ χρυσοῦ ἐνσταύρου, ἀστεροειδοῦς διακόσμου, παραστάσεων καὶ ἐπιγραφῶν. Οἱ πόδες ὅλων τυγχάνουν λίαν μικροί, προσδίδοντες εἰς τὰς μορφὰς ἓνα «χορευτικὸν» χαρακτήρα.

Ἔτσι καὶ στὰ ἔργα αὐτὰ τοῦ Β. Φωτόπουλου βλέπει κανεὶς τὴν φινέτσα καὶ τὴν εὐαισθησία του, καὶ δὴ ὄχι μόνον μία ἐξπρεσιονιστικὴ καὶ μανιεριστικὴ χροιά, ἀλλὰ εὐρύτερα καὶ τὴν προσήλωσή του στὴν πλούσια παράδοση τῆς Βυζαντινῆς τέχνης. Συγχρόνως δὲ δεικνύει, πῶς ὁ καλλιτέχνης χειριζόταν μὲ ἄνεση τὴ σύζευξη ζωγραφικῆς καὶ σκηνογραφίας, πρᾶγμα βέβαια πού τὸν ὀδηγοῦσε ἐνίοτε σὲ χθόνιες δαιμονικές, προσωπιδόμορφες καὶ συμβολικὲς μορφώσεις.





Ηγούμενος Χρυσορρογατίσσης  
Διονύσιος

Ο ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΟΥ ΚΡΑΤΗΜΑΤΟΥ  
Διόρθωση ανακρίβειας που προήλθε από παρεξήγηση

**Α**φορμή για τη συγγραφή αυτού του άρθρου υπήρξε η ανακρίβεια που αναφέρεται στο βιβλίο της Μαρίνας Π. Κυριακίδου, *Ξυλό-γλυπτα τέμπλα της Κύπρου της περιόδου της Τουρκοκρατίας (1571-1878). Τα χρονολογημένα και τα κατά προσέγγιση χρονο-λογούμενα έργα*, Λευκωσία 2011 σ. 174. Η συγγραφέας αναφερόμενη στον Εσταυρωμένο του Εικονοστασίου της Ιεράς Μονής Χρυσορρογιατίσσης γράφει: «Ο σταυρός είναι μεν του 18ου αιώνα, αλλά δεν είναι ο αρχικός. Μεταφέρθηκε το 1986 από το ναό του Σταυρού του Κρατημάτου». Στη δε υποσημείωση 615 αναφέρει ότι «την πληροφορία αυτή την πήρα από τον νυν Ηγούμενο της Μονής Διονύσιο».

Πρόκειται για ανακρίβεια που προέρχεται από παρεξήγηση κατά τη σχετική συνομιλία μου με τη συγγραφέα. Εγώ μιλούσα για το Σταυρό του Κρατημάτου που δεν είχε και ούτε έχει καμιά σχέση με τον υπάρχοντα Σταυρό του Εικονοστασίου, που είναι ο αρχικός και στον οποίο δεν έχει γίνει καμιά



Ο Σταυρός του Κρατημάτου:  
εμπρόσθια όψη.



Το πάνω μέρος του Σταυρού.

Το κάτω μέρος του Σταυρού.

επέμβαση, εκτός από τη συντήρηση που έγινε από το συνεργείο μου το καλοκαίρι του 1990. Από το Εικονοστάσι τότε δεν αφαιρέθηκε ούτε και προστέθηκε κάτι, εκτός από τη στερέωσή του με πλάγια δοκό που τοποθετήθηκε στην οροφή για να συγκρατεί τον τεράστιο όγκο του Εικονοστασίου.

Όσον αφορά το Σταυρό του Κρατημάτου που αναφέρεται στο βιβλίο της κ. Κυριακίδου, δεν βρίσκεται στο Εικονοστάσιο, αλλά σε ανεξάρτητη, δίπλα από το Εικονοστάσιο, ξυλόγλυπτη θήκη. Το 1986, ως ειδικός συντηρητής εικόνων, χειρογράφων και παλαιών έντυπων κειμένων, πήρα το Σταυρό στο εργαστήρι μου, που λειτουργούσε τότε στη Μονή, για να αλλάξω το βελούδο, που βρισκόταν στο πίσω μέρος του εν λόγω Σταυρού. Προς τούτο κάλεσα και το μ. Ιερέα της κοινότητας Παναγιάς π. Γεώργιο Ναθαναήλ, που εξασκούσε και το επάγγελμα του μαραγκού. Κατά τη διάρκεια της αφαίρεσης του βελούδου, ανακαλύψαμε κάτω από αυτό ζωγραφισμένο τον Εσταυρωμένο, έργο των τελών του δέκατου έκτου και αρχών του δέκατου εβδόμου αιώνα.

Στη συνέχεια με πολλή προσοχή αφαιρέσαμε την επίχρυση μεταλλική πλάκα. Κάτω από το μεσαίο τετράγωνο του Σταυρού, που εικονίζεται η Σταύρωση, ανευρέθη θήκη λαξευτή, με τεμάχια ξύλων και οστών, που ήταν σκεπασμένη με μεταλλικό δικτυωτό σμαλτοκό-



Το αριστερό μέρος του Σταυρού.

Το δεξιό μέρος του Σταυρού.

σμητο, που ανοιγόκλεινε για να προσκυνείται το Τίμιο Ξύλο. Αμέσως προμήθευσα με ξύλο κέδρου τον π. Γεώργιο και του έδωσα εντολή να μου ετοιμάσει νέο Σταυρό παρόμοιο αυτού που αποκαλύψαμε (118 x 71εκ.). Στη συνέχεια τοποθετήθηκε στο πίσω μέρος του Σταυρού νέο βελούδο. Στο μπροστινό μέρος ανοίχθηκε νέα θήκη στην οποία τοποθετήθηκαν όλα τα ανευρεθέντα στον παλιό Σταυρό. Ακολούθως με πολλή προσοχή καρφώθηκε πάνω στο νέο κέδρινο Σταυρό η αφαιρεθείσα από τον παλαιό σταυρό επίχρυση μεταλλική πλάκα. Αυτή τη στιγμή ο αμφιπρόσωπος Σταυρός του Κρατημάτου εκτίθεται στο Εικονοσκευοφυλάκιο της Μονής, όπου φυλάσσονται όλοι οι ανεκτίμητης αξίας θησαυροί της. Ο νέος Σταυρός με την επίχρυση μεταλλική πλάκα του 1801 και όχι του 1808, όπως αναφέρει ο Ιωάννης Τσικνόπουλος, βρίσκεται στην ξυλόγλυπτη θέση δίπλα από το Εικονοστάσιο για προσκύνηση από τους πιστούς. Η μεταλλική αυτή πλάκα μαζί με το Τίμιο Ξύλο που επανατοποθετήθηκε στο νέο Σταυρό, σύμφωνα με την επιγραφή που βρίσκεται στο κάτω μέρος της πλάκας, είναι δωρεές του Ηγουμένου της Μονής Ιωακείμ και του Χατζηγεωργάκη Ιωάννη.

Ο Ιωάννης Τσικνόπουλος στο βιβλίο του *Η Χρυσορρωγιάτισσα* περιγράφει ως εξής τον επίχρυσο μεγάλο Σταυρό (1808): «Εντός ξυλόγλυπτου θήκης (178 x 103) ευρίσκεται στημένος Σταυρός (118



Η οπίσθια όψη του Σταυρού.

Το κεντρικό μέρος του Σταυρού.

x 71) εκ ξύλου πάχους 8,5 και πλάτους 12,5 σκεπασμένος με επίχρυσον μεταλλίνη πλάκα. Η επιφάνειά του είναι διηρημένη καθέτως εις επτά τετράπλευρα και οριζοντίως εις τετράπλευρα πέντε. Επί των τετραπλεύρων αυτών εικονίζεται εκτύπως,

α) Καθέτως: 1. Ο ΕΜΠΕ(sic)ΓΜΟΣ ΚΑΙ ΚΟΛΑΦΙΣΜΟΣ 2. Η ΜΑ-ΣΤΗ(sic)ΓΩΣΙΣ 3. Η ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ ΤΟΥ ΧΥ 4. Η ΚΑΤΑΒΑΣΙΣ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΑΠΟ ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ 5. Η ΑΠΟΚΑΘΛΩΣΙΣ 6. Η ΕΙΣ ΑΔΟΥ ΚΑΘΟΔΟΣ 7. η επιγραφή ΤΙΜΙΟΝ ΚΑΙ ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΟΝ ΑΓΙΟΝ ΞΥΛΟΝ ΑΦΙΕΡΟ(sic)ΘΕΝ ΕΝ ΤΗ ΣΕΒΑΣΜΙΑ ΚΑΙ ΙΕΡΑ ΜΟΝΗ ΧΡΥΣΟΡΡΟΪΑΤΙΣΣΗΣ ΠΑΡΑ ΧΑΤΖΗΓΕΩΡΓΑΚΗ ΙΩ. ΔΙΑ ΜΝΗΜΟΣΗ(sic)ΝΟΝ ΤΟΥ ΑΙΩΝΙΟΝ ΚΑΙ ΚΟΣΜΗΘΕΝ ΥΠΟ ΙΩΑΚΕΙΜ ΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΤΑΥΤΟΙΣ(sic) αωή (=1808) (sic).

β) Οριζοντίως: 1. Η ΠΡΟΔΟΣΙΑ 2. Η ΑΠΑΓΩΓΗ ΠΡΟΣ ΑΝΝΑΝ



Το άνω μέρος του Σταυρού.



Πλάγιον μέρος του Σταυρού.

ΚΑΙ ΚΑΪΑΦΑΝ 3. Η ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ ΤΟΥ ΧΥ 4. Η ΚΑΡΦΟ(sic)ΣΙΣ ΤΩΝ ΗΛΩΝ 5. Η ΑΠΑΓΩΓΗ ΠΡΟΣ ΤΟ ΣΤΑΥΡΩΣΑΙ.<sup>1</sup>

Στην πλευρά που ήταν σκεπασμένος ο Σταυρός με βελούδο, μετά την αποκάλυψη και αφαίρεσή του, ανευρέθη ζωγραφισμένος Εσταυρωμένος, έργο του τέλους του δέκατου έκτου - αρχών του δέκατου έβδομου αιώνα. Στο πάνω μέρος του Σταυρού εικονίζεται ο Χριστός ξαπλωμένος στον τάφο. Θα μπορούσε να τιτλοφορηθεί ως «Ο Επιτάφιος Θρήνος». Στο προσκέφαλό του, στα δεξιά, ανακάθεται η Παναγία, που τον αγκαλιάζει στο κεφάλι με τα δύο της χέρια. Στα αριστερά, και συγκεκριμένα στα πόδια του Ιησού, διακρίνεται σκυμμένος ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας, ευσχήμων βουλευτής. Πιο πάνω από τον Ιωσήφ διακρίνεται ο Ιωάννης ο Θεολόγος να ασπάζεται το αριστερό χέρι του Κυρίου. Στο δεξί άκρο του Σταυρού εικονίζεται η Θεοτόκος, με σκυμμένο το κεφάλι στα αριστερά, ακουμπώντας το πρόσωπό της στο αριστερό χέρι. Στο αριστερό άκρο εικονίζεται ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, με σκυμμένο κεφάλι στα δεξιά, ακουμπώντας το πρόσωπό του στο δεξί του χέρι. Στο κάτω μέρος του Σταυρού που είναι αρκετά κατεστραμμένο διακρίνεται κρανίο. Ο Σταυρός φέρει τον τίτλο: Ο ΒΑΣΗ(sic) ΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ.

1. Ιωάννης Π. Τσικνόπουλος, *Η Χρυσορρωγιάτισσα*, Λευκωσία, 1964-1965, 106.

Στην άλλη πλευρά του Σταυρού είναι ζωγραφισμένος μόνο ο Σταυρός. Στο κέντρο και στο σημείο ακριβώς που ετοποθετήθη σε ειδικά λαξευμένο χώρο το Τίμιο Ξύλο, υπήρχε η παράσταση της αποκαθήλωσης. Δεξιά της θήκης σώζεται μέχρι σήμερα μέρος του φορέματος της Παναγίας και αριστερά μέρος του φορέματος του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου. Στα άκρα, δεξιά και αριστερά, είναι ζωγραφισμένα με έξι πτέρυγες τα Σεραφείμ. Στο πάνω μέρος του Σταυρού είναι ζωγραφισμένος ο χιτώνας του Κυρίου. Στο κάτω μέρος του Σταυρού φαίνεται ότι υπήρχε η παράσταση «ΙΔΕ Ο ΤΟΠΟΣ ΟΠΟΥ ΕΚΕΙΤΟ Ο ΚΥΡΙΟΣ», ή παράσταση παρόμοια με αυτή. Διακρίνονται οι φτερούγες του Αγγέλου και μέρος του προσώπου του και κάτω ο τάφος μετά την Ανάσταση. Στο πάνω μέρος του Σταυρού αναγράφεται «Ο ΒΑΣΗ(sic)ΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ» και στο κέντρο «Η ΑΠΟΚΑΘΗΛΩΣΙΣ».

Από τις δυο επιγραφές συνάγεται ότι και η πλευρά αυτή του Σταυρού είναι έργο των τελών του δέκατου έκτου και αρχών του δέκατου εβδόμου αιώνα. Στις πλάγιες πλευρές του Σταυρού υπάρχει διακόσμηση με λουλούδια του δέκατου ένατου αιώνα.





Κωνσταντίνος Ἰω. Δάλκος

## ΣΚΙΑ, ΕΙΚΟΝΑ ΚΑΙ ΑΛΗΘΕΙΑ

**Ἰ**ωάννης ὁ Δαμασκηνός, ἐρειδόμενος στὸ χωρίο 5:15 τῶν *Πράξεων*, ὅπου ἱστορεῖται ἡ «ἐπὶ κλιναρίων καὶ κραββάτων» ἐκφορὰ ἀσθενῶν, «ἵνα ἐρχομένου Πέτρου κἄν ἡ σκιὰ ἐπισκιάσῃ τινὲς αὐτῶν», συμπεραίνει: «Ἡ τῶν ἀποστόλων σκιά {...} νόσους ἀπήλαυνε, δαίμονας ἐφυγάδευε· καὶ πῶς ἡ σκιά καὶ εἰκὼν τῶν ἁγίων οὐ δοξασθῆσεται;»<sup>1</sup> Καὶ ἄλλοῦ: «Δεδοίκασι τοὺς ἁγίους οἱ δαίμονες καὶ τὴν σκιὰν αὐτῶν δραπετεύουσι, σκιά δὲ καὶ ἡ εἰκὼν καὶ ταύτην ποιῶ ὡς δαιμόνων ἐλάτειραν».<sup>2</sup> Καὶ πάλιν: «Μὴ οὖν σκιᾶς ἀσθενεστέραν καὶ ἀτιμότεραν λογισώμεθα τὴν εἰκόνα· σκιογραφεῖ γὰρ ἀληθῶς τὸ πρωτότυπον».<sup>3</sup>

Ἡ συσχέτιση αὐτῇ σκιᾶς καὶ εἰκόνας, ποὺ ζητεῖ νὰ στηρίξῃ τὴν σχέσηην κυρίως τοῦ Χριστοῦ μετὰ τὴν εἰκόνα του καὶ τὴν μέσῳ αὐτῆς προσκύνηση τοῦ πρωτοτύπου, ἔχει τὴν ἀφετηρίαν τῆς μᾶλλον στὴν τέχνη τῆς ζωγραφικῆς, ὅπου, κατὰ τὸ Ὀνομαστικὸν τοῦ Πολυδεύκου, «τὸ σκιαγραφεῖν», δηλαδὴ «τὸ σκιὰν ὑποτυπώσασθαι, τὸ σκιὰν περιγράψασθαι» κλπ. προηγεῖται τοῦ «χρῶσαι, ἐπιχρῶσαι, ἄνθεσι φαιδρῶναι»<sup>4</sup> καὶ τῶν ὁμοίων. Δηλαδὴ ἡ σκιαγραφία ἐπὶ λευκοῦ εἴτε ἡ λευκογραφία ἐπὶ τοῦ βαθέος κυανοῦ ἦταν ἓνα ἱχνογράφημα ἢ

1. Ἰωάννης Δαμασκηνός, *Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἁγίας εἰκόνας*, 1, 22, PG 94, 1256A.

2. Ἰωάννης Δαμασκηνός, *Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἁγίας εἰκόνας*, 1, 24, PG 94, 1264A. «Δαιμόνων ἐλάτειρα»· ἡ διώκτρια τῶν δαιμόνων.

3. Ἰωάννης Δαμασκηνός, *Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἁγίας εἰκόνας*, 3, 41, PG 94, 1357B.

4. Πολυδεύκης, *Ὀνομαστικόν*, 7, 128. «Ἄνθεσι φαιδρῶναι», συνώνυμον τοῦ «χρῶσαι, ἐπιχρῶσαι»· «Λαμπρύνω τὴν εἰκόνα μετὰ ἀνθηρὰ (ζωηρὰ) χρώματα».

σκαρίφημα, ὁ προσχεδιασμός τῆς εἰκόνας. «Ἐως ἂν περιάγῃ τις τὰ χρώματα, σκιά τις ἐστίν, ὅταν δὲ τὸ ἄνθος ἐπαλείψῃ τις καὶ ἐπιχρίσῃ τὰ χρώματα, τότε εἰκὼν γίνεται»,<sup>5</sup> βεβαιώνει Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος.

Εἶναι ἐπομένως ἡ σκιά «ἰνδαλμα ἀμυδρὸν τῆς εἰκόνος»,<sup>6</sup> τοῦ ὁποῦ βαςικὸ χαρακτηριστικὸ εἶναι ἡ ἀσάφεια, διότι δὲν δηλώνει ἐναργῶς τὴν ταυτότητα τοῦ μέλλοντος νὰ εἰκονισθῇ. Ὁ Ἀμμώνιος χρησιμοποιεῖ π.χ. τὴν μεταξὺ σκιαγραφίας καὶ εἰκόνας διαφορὰ, γιὰ νὰ ὀπτικοποιήσῃ τὴν διάκριση μεταξὺ πραγματικοῦ καὶ ἀτελοῦς ὀρισμοῦ, ὁ ὁποῖος γιὰ τὸν λόγον αὐτὸν ὀνομάζεται «ὑπο-γραφῇ»: «Ἀναλογεῖ οὖν ὁ μὲν ὀρισμὸς τῇ τελείᾳ γραφῇ (δηλ. τῇ εἰκόνι), ἡ δὲ ὑπογραφῇ τῇ σκιαγραφίᾳ· διὸ ὑπογραφῇ λέγεται».<sup>7</sup> Ὁ ὁμολογητὴς Πατριάρχης Νικηφόρος παραβάλλει χαρακτηριστικῶς τὴν ἀπόσταση μεταξὺ σκιᾶς καὶ εἰκόνας μὲ τὴν διαφορὰ μαθητοῦ καὶ διδασκάλου ἢ δούλου καὶ κυρίου! Παρὰ ταῦτα συνδέονται διὰ τῆς ὁμοιότητος πρὸς τὸ πρωτότυπο. Εἶναι δὲ ἡ ὁμοιότητα μία «μέση σχέσις» ποὺ «μεσιτεύει τοῖς ἄκροις», μεσολαβεῖ δηλαδὴ μεταξὺ τοῦ ὁμοιουμένου καὶ τοῦ ὁμοιούντος, τὰ ὁποῖα συνάπτει διὰ τῆς μορφῆς, μολοντί διαφέρουν κατὰ τὴν οὐσίαν.<sup>8</sup>

Αὐτὴ λοιπὸν ἡ ἐκ τῆς Γραφῆς καὶ τῆς ζωγραφικῆς προκύπτουσα, διὰ τοῦ πρωτοτύπου, σχέση σκιᾶς καὶ εἰκόνας καὶ ἡ σαφὴς συνάμα ὑπὲρ τῆς δευτέρας διάκριση ἐχρησιμοποιήθη, κατὰ τὴν πρώτην ἤδη περίοδο τῆς Εἰκονομαχίας, ὡς μία «ἐκ τοῦ ἀναλόγου» ἀπόδειξη, προκειμένου νὰ ἀντιμετωπισθῇ ἡ ἀρχικὴ κατηγορία τῆς εἰδωλολατρίας καὶ νὰ κατοχυρωθῇ ἡ κατασκευὴ καὶ ἡ προσκύνηση τῶν ἱερῶν εἰκόνων. Προκειμένου νὰ διευκρινισθῇ ἡ ἔννοια τῆς προσκυνήσεως, ἐχρησιμοποιήθη καὶ πάλιν ἡ σχέση σκιᾶς καὶ εἰκόνας ἀπὸ τὴν ὀρθό-

5. Ἰωάννης Χρυσόστομος, *Ἑρμηνεία εἰς τὴν πρὸς Ἑβραίους ἐπιστολήν*, 17, 2, PG 63, 130, 13.

6. «Οἰκουμένιος», *Fragmenta in epistulam in Hebraeos (in catenis)* 467, 2, PG 119, 385AB.

7. Ἀμμώνιος, ὁ Ἑρμείου, *In Porphyrii isagogen* (Ἐξήγησις τῶν πέντε φωνῶν), 54, 23 κ. ἐξ.

8. Νικηφόρος Κωνσταντινουπόλεως, *Ἀντίρρησις καὶ ἀνατροπὴ τῶν παρὰ τοῦ δυσσεβοῦς Μαμωνᾶ...*, 3, 14, PG 100, 400B καὶ 1, 30, PG 100, 280A.

δοξη εικονολογία Θεοδώρου τοῦ Στουδίτου, κατὰ τὴν Β' περίοδο τῆς Εἰκονομαχίας. Τότε εἶχαν προβληθῇ ἀπὸ τοὺς εἰκονομάχους σοφιστικοῦ μᾶλλον τύπου ἀντιρρήσεις ὡς πρὸς τὴν ἐνότητα τῆς προσκυνήσεως πρωτοτύπου καὶ εἰκόνας, ὅπως τὴν διετύπωσε ἡ Ζ' Οἰκουμένη διὰ τῆς φράσεως τοῦ Μεγάλου Βασιλείου «ἡ τῆς εἰκόνος τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει».<sup>9</sup>

Οἱ εἰκονομάχοι ἀρνήθηκαν τὴν δυνατότητα τῆς μιᾶς προσκυνήσεως τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς εἰκόνας του ἰσχυριζόμενοι ὅτι μέσῳ αὐτῆς παρεισάγεται δεύτερη, καὶ μάλιστα εἰδωλική, προσκύνηση τοῦ Θεοῦ. Τὴν ἐνότητα τῆς προσκυνήσεως ἀπέρριπταν ἀμφισβητοῦντες τὴν σχέση μετὰ τοῦ Χριστοῦ, ὡς πρωτοτύπου, καὶ τῆς εἰκόνας του. Ἀμυνόμενοι ὅμως οἱ ὀρθόδοξοι εἶχαν ἐντάξει πρωτότυπο καὶ εἰκόνα στὴν Ἀριστοτελικὴ κατηγορία τῶν «πρὸς τι», στὴν σχέση δηλαδὴ ὅσων ἐννοιῶν δὲν νοοῦνται ἀπολύτως (π.χ. ἡμισυ καὶ διπλάσιον) καὶ στὴν παρακατηγορία «τῶν ἅμα» ποὺ ἀνήκει στὰ «μετὰ τὰς κατηγορίας», δηλαδὴ στὰ *postpraedicamenta* τῶν Σχολαστικῶν.<sup>10</sup> Τὸ ζήτημα ἀπαιτεῖ μιὰ πολὺ εὐρύτερη ἀνάπτυξη. Ἐδῶ ἀρκοῦμαι νὰ σημειώσω γενικῶς ὅτι οἱ εἰκονομάχοι ἀρνοῦνται αὐτὴ τὴν σχέση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴν εἰκόνα του, ἀφοῦ ἡ ἀπεικόνιση ἔγινε σὲ χρόνον μεταγενέστερο τῆς φυσικῆς παρουσίας του ὡς ἀνθρώπου.

Μεταξὺ λοιπὸν τῶν ἐπιχειρημάτων ποὺ ἀντέταξαν οἱ ὀρθόδοξοι ἐντάσσεται καὶ ἡ παραβολὴ τῆς σχέσεως πρωτοτύπου καὶ εἰκόνας πρὸς τὴν ὑπάρχουσα σχέση μὲ τὴν σκιά του. Δηλαδὴ ὑπεστηρίχθη ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ὑπῆρχε πάντοτε ὡς δυνατότητα («δυνάμει») ἐν τῷ Χριστῷ, ὅπως καὶ ἡ σκιά στὰ ὕλικά σώματα, καὶ ὅταν ἀκόμη δὲν καθίσταται φανερὴ «τῇ τοῦ ἡλίου βολίδι».<sup>11</sup> «Ἐν παντὶ σώματι», ἀποφαίνεται Θεόδωρος ὁ Στουδίτης, «ἀμερίστως παρέπεται ἡ οἰκεία σκιά καὶ οὐκ ἂν τις εἴποι σωφρονῶν ἄσκιον σῶμα. {...} Οὕτως οὐκ ἂν τις εἴποι Χριστὸν ἀνεικόνιστον, εἴπερ σῶμα ἐν αὐτῷ

9. Mansi 13, 377D. Βλ. καὶ Μέγας Βασίλειος, *Πρὸς Ἀμφιλόχιον*, *Περὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος*, 18, 45, PG 32, 149C.

10. Ἀριστοτέλης, *Κατηγορίαι* (Bekker), 6A, 36 κ. ἐξ., 7B, 15 κ. ἐξ., 14B, 24 κ. ἐξ.

11. Θεόδωρος Στουδίτης, *Γ' Αντιρρητικός*, Δ', 12, PG 99, 433B. «Μὲ τὴν πρόσπτωση τοῦ ἡλιακοῦ φωτός».

κεχαρακτηρισμένον».<sup>12</sup>

Οί σχολαστικές αντιρρήσεις τῶν εἰκονομάχων δὲν φαίνεται νὰ εἶχαν ἀπήχηση, διότι προσέκρουαν στὴν μακρότατη παράδοση τοῦ ὑπομνηματισμοῦ τῶν Ἀριστοτελικῶν *Κατηγοριῶν*,<sup>13</sup> ἀλλὰ καὶ τῆς νεοπλατωνικῆς Φιλοσοφίας. Ἦδη ὁ Πλωτῖνος διαφωνεῖ μὲ ὅσους ὑποστηρίζουν «ὥς οὐκ ἀνάγκη τὸ εἶδωλον συνηρτῆσθαι τῷ ἀρχε-τύπῳ»<sup>14</sup> καὶ ὁ Ἰάμβλιχος παραβάλλει τὴν ἀπὸ τῶν ἰδεῶν ἀπόρροια τῶν Μαθηματικῶν μὲ τὴν ἀπὸ τῶν σωμάτων εἰς ἄλλα σώματα πρόσ-πτωση τῶν σκιῶν: «Αἱ γὰρ σκιαὶ παρακολουθήματα τῶν σωμάτων. {...} Εἶδωλα οὖν αἱ σκιαὶ καὶ τὰ ἐν ὕδασι καὶ κατόπτροις {...} καὶ οὐ καθ' αὐτὰ ὄντα οὐδὲ ἄλλων δίχα φαινόμενα».<sup>15</sup> Αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἀπουσία ἰδίας ὑποστάσεως στὴν εἰκόνα ἐδογμάτισε καὶ ἡ Ζ' Οἰκουμενικὴ μὲ τὴν φράση «ὁ προσκυνῶν τὴν εἰκόνα προσκυνεῖ ἐν αὐτῇ τοῦ ἐγγραφομένου τὴν ὑπόστασιν».<sup>16</sup>

Βεβαίως δὲν ἀνέμενε τὴν φιλοσοφία ἡ κοινὴ ἀντίληψη, ἡ ρητορικὴ καὶ ἡ ποίηση γιὰ νὰ ἐντάξουν τὶς λέξεις σκιά καὶ εἰκόνα στὸ σύνολο λέξεων καὶ περιφράσεων, μὲ τὶς ὁποῖες ζητεῖται νὰ ἐκφρασθῇ, μεταφορικῶς πλέον, καὶ τὸ ἀνυπόστατο, τὸ μηδαμινό, τὸ ἀμυδρό, τὸ κατὰ φαντασίαν ὑπάρχον, τὸ ἀσήμαντο καὶ ἐπουσιῶδες, τὸ ἀμελητέο, τὸ «ἴσα καὶ τὸ μηδὲν» τοῦ ἀνθρώπινου βίου, κατὰ τὸν λόγο τοῦ Σοφοκλῆ.<sup>17</sup> αὐτὸ δηλαδὴ ποὺ ἀριστουργηματικῶς ἔχει διατυπωθῇ στὸν

12. Θεόδωρος Στουδίτης, *Γ' Αντιρρητικός*, Δ', 2, PG 99, 429A. «Κάθε σῶμα τὸ ἀκολουθεῖ ἀχώριστη ἡ σκιά του καὶ δὲν εἶναι δυνατόν λογικὸς ἄνθρωπος νὰ ὑποστηρίξῃ ὅτι ὑπάρχει ἄσκιο σῶμα. Κατ' ἀναλογίαν θὰ ἦταν παράλογον νὰ ἰσχυρισθῇ κανεὶς ὅτι ὁ Χριστὸς εἶναι ἀνεικόνιστος, ἀφοῦ διαθέτει σῶμα μὲ ιδιαίτερα χαρακτηριστικά».

13. Ἀπὸ τοῦ Πορφυρίου, τοῦ Δεξίππου, τοῦ Ἀμμωνίου κ.λπ. μέχρι τῶν *Φιλοσοφικῶν Κεφαλαίων* Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ.

14. Πλωτῖνος, *Ἐννεάδες*, 6, 4, 10 κ. ἐξ. «Ὅτι δῆθεν ἡ μορφή δὲν συνδέεται μὲ τὸ πρωτότυπό της».

15. Ἰάμβλιχος, *De communi mathematica scientia* (Κεφάλαια τοῦ Τρίτου Λόγου), 8, 6 κ. ἐξ. «Οἱ σκιᾶς συνοδεύουν τὰ σώματα. Εἶναι λοιπὸν ὁμοιώματα οἱ σκιᾶς καὶ ὅσα καθεφτίζονται στὰ νερὰ ἢ στὰ κάτοπτρα καὶ δὲν ἔχουν δική τους ὑπόσταση οὔτε ἐμφανίζονται ἀνεξαρκῆτως τῶν σωμάτων, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἐκπορεύονται καὶ ἐκείνων στὰ ὁποῖα προπίπτουν».

16. Mansi, 13, 377D.

17. Σοφοκλῆς, *Οἰδίπους Τύραννος*, στ. 1187. Βλ. προχ. καὶ Ἰωάννης Χρυσόστομος, *Ερμηνεία εἰς τὴν πρὸς Ἑβραίους ἐπιστολήν*, 9, 5, PG 63, 82, 20 καὶ ἐξ.

Πινδαρικό στίχο:

«Τί δέ τις; τί δ' οὔτις; σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος».<sup>18</sup>

Αὐτὸ ὅμως τὸ ἀσήμαντο, ἀλλὰ καὶ γριψῶδες καὶ ἀσαφές, καὶ αἰνιγματικό (περισσότερο τῆς σκιᾶς καὶ λιγώτερο τῆς εἰκόνας) ἀποκτᾷ μιὰν ἄλλη διάσταση, ὅταν προεικονίζει παραλλήλως καὶ προδιαγράφει τὰ μέλλοντα, συνδεόμενο μὲ τὴν ἀλήθεια τοῦ πρωτοτύπου.<sup>19</sup>

Ἀφεταιρία τῆς συνδέσεως αὐτῆς εἶναι κυρίως ὁ Ἀποστολικὸς λόγος τῆς *Πρὸς Ἑβραίους Ἐπιστολῆς*, ὅπου ὁ Μωσαϊκὸς νόμος περιορίζεται ὡς «σκιὰν ἔχων τῶν μελλόντων ἀγαθῶν, οὐκ αὐτὴν τὴν εἰκόνα τῶν πραγμάτων». Ἡ λέξις «πραγμάτων» ἐκεῖ ἐρμηνεύεται ὡς «ἀλήθεια» ἢ ὡς «τῶν πραγμάτων ἀλήθεια» (*Ἑβρ.* 10:1).<sup>20</sup> Ὁ λόγος αὐτὸς ἐπικουρεῖται ἀπὸ τὴν σχετικὴ ἐπισήμανση τῆς *Α' Πρὸς Κορινθίους* ἐπιστολῆς, ὅτι «βλέπομεν ἄρτι δι' ἐσόπτρου ἐν αἰνίγματι, τότε δὲ πρόσωπον πρὸς πρόσωπον» (*Α' Κορ.* 13:12) καὶ ἀπὸ τὴν *Πρὸς Κολοσσαεῖς* διδασκαλία, ὅτι (τὰ τοῦ νόμου) «ἐστὶ σκιὰ τῶν μελλόντων, τὸ δὲ σῶμα Χριστοῦ» (*Κολ.* 2:17).<sup>21</sup>

Αὐτῆς τῆς διδασκαλίας παραδίδεται ἓνας ἐκτεταμένος σχολιασμός, ἀπὸ τὸν ὁποῖον θὰ παραθέσω κατ' ἀρχήν, ὡς πλέον σαφῆ, τὴν διατύπωση ποὺ διασώζει ὁ Φώτιος ἀπὸ τὸ *Περὶ ἀγνείας* τοῦ Ὠριγέ- νους: «Ὁ μὲν νόμος τύπος ἐστὶ καὶ σκιὰ τῆς εἰκόνας, τουτέστι τοῦ εὐαγγελίου, ἡ δὲ εἰκὼν τὸ εὐαγγέλιον αὐτῆς τῆς ἀληθείας, τῆς ἐσομένης ἐν τῇ δευτέρᾳ τοῦ Κυρίου παρουσίᾳ».<sup>22</sup> Ἡ, κατὰ Μάξιμον τὸν Ὁμολογητὴν, «σκιὰ τὰ τῆς Παλαιᾶς, εἰκὼν τὰ τῆς Νέας Διαθήκης,

18. Πίνδαρος, *Πυθιον.*, 8, 95. «Τί ἕνας, τί κανέννας· ἕνα ὄνειρο σκιᾶς εἶναι ὁ ἄνθρωπος»!

19. Ἰωάννης Δαμασκηνός, *Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἀγίας εἰκόνας*, 3, 22, 1-7, PG 94, 1341C.

20. Βλ. προχ. Ἰωάννης Χρυσόστομος, *Ἑρμηνεία εἰς τὴν πρὸς Ἑβραίους ἐπιστολήν*, 17, 2, PG 63, 130, 8.

21. «Τουτέστιν ἡ εὐαγγελικὴ πολιτεία σώματος ἐπέχει τάξιν, ὁ δὲ νόμος σκιᾶς. Προλαμβάνει δὲ ἡ σκιὰ τὸ σῶμα, ἀνίσχοντος τοῦ φωτός, ὡς εἶναι σκιὰν μὲν τὸν νόμον, σῶμα δὲ τὴν χάριν, φῶς δὲ τὸν Δεσπότην Χριστόν». Θεοδώρητος Κύρου, *Ἑρμηνεία τῆς Πρὸς Κολοσσαεῖς ἐπιστολῆς*, 2, 16-17, PG 82, 612D-613A.

22. Μέγας Φώτιος, *Βιβλιοθήκη*, 312a,3, PG 103, 1173B.

ἀλήθεια δὲ ἡ τῶν μελλόντων κατάστασις».<sup>23</sup>

Συναντώνται λοιπὸν καὶ ἐδῶ, κατὰ μεταφορὰν ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς ζωγραφικῆς, σκιά, εἰκόνα καὶ ἀλήθεια. Καὶ εἶναι ἐπίσης ἡ σκιά «ἰνδαλμα ἀμυδρὸν τῆς εἰκόνοσ», ἀλλὰ καὶ ἡ εἰκόνα, «μίμημα ἐναργὲς ὑπάρχει τῆς ἀληθείας, εἰ καὶ μὴ αὐτὴν ἔχει τὴν ἀλήθειαν»<sup>24</sup> (δηλ. τὸ πρωτότυπον). Στὴν συγκεκριμένη ὁμως περίπτωσις ὑφίσταται μία οὐρανομήκης διαφορὰ, ἓνα παράδοξο καί, ὅχι ἐν σχήματι, πρωθύστερο. Διότι, ἂν, καὶ κατὰ τὸν ἀριστοτελικὸν ὁρισμό, «εἰκὼν ἐστὶν οὗ ἡ γένεσις διὰ μιμήσεως»,<sup>25</sup> κατ' ἀνάγκην τὸ πρωτότυπο, ὡς «πρότερον» τῆς μιμήσεως αὐτῆς, προηγεῖται χρονικῶς τῶν σκιαγραφικῶν καὶ τῶν εἰκόνων τοῦ ποῦ, ὡς «εἰδῶλα» κατὰ τὴν Πλατωνικὴ διατύπωσις, εἶναι «τρίτα ἀπὸ τῆς ἀληθείας».<sup>26</sup> Ἐν προκειμένῳ ὁμως, ἀφοῦ τὰ πρωτότυπα ἔπονται τῶν σκιῶν καὶ τῶν εἰκόνων τους, ἀνατρέπεται ἡ ἀρχὴ τῆς αἰτιότητος καὶ ἡ συνήθης ὄντολογία, διότι τὰ αἰτιατὰ προηγοῦνται τῶν αἰτίων τους, καὶ μάλιστα κατὰ τεράστια διαστήματα χρόνου.

Σύμφωνα μὲ τὸ ἐν τῷ Ἑσπερινῷ τῆς Κυριακῆς τῆς Ὁρθοδοξίας Δοξαστικῷ, «τὰ προτυπούμενα πάλαι σκιωδῶς, νῦν ἀναφανδὸν ἐκτετέλεσται· ἰδοὺ γὰρ ἡ Ἐκκλησία τὴν ἑνσωμον εἰκόνα Χριστοῦ, ὡς ὑπερκόσμιον κόσμον ἐπαμφιέννυται, τῆς σκηνῆς τοῦ μαρτυρίου τὸν τύπον προὑπογράφουσα»: Στὸ Πηδάλιον σχολιάζεται ἡ φράσις αὐτὴ ὡς ἐξῆς: «Ἡ Ἐκκλησία προὑπέγραψε (προεικόνισε δηλ.) τὸν τύπον τῆς σκηνῆς τοῦ μαρτυρίου. Διότι αὕτη (ἡ Ἐκκλησία δηλ.) καθὸ πρωτότυπον καὶ ἀναίτιον, προὑπῆρχε τῆς σκηνῆς, ὁ δὲ τύπος ταύτης (τῆς σκηνῆς δηλ.) ὑστερογενὴς ἦτο τῆς χάριτος (δηλ. τοῦ Εὐαγγελίου)· ὅχι κατὰ τὸν χρόνον, ἀλλὰ καθὸ εἰκὼν καὶ αἰτιατόν (δηλ. ὡς ἐπιγέννημα καὶ ἀποτέλεσμα)».<sup>27</sup>

23. Μάξιμος ὁ Ὁμολογητής, *Σχόλια εἰς τὸ Περὶ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Ἱεραρχίας Διονυσίου τοῦ Ἀρεοπαγίτου*, εἰς τὸ κεφ. Γ' III, παρ. 2, PG4, 137D.

24. «Οἰκουμένιος», *Fragmenta in epistulam in Hebraeos (in catenis)* 466, 20 κ. ἐξ., PG 119, 385A.

25. Ἀριστοτέλης, *Τοπικά*, 14A, 14. «Εἰκόνα εἶναι αὐτὸ ποῦ προκύπτει ἀπὸ τὴν μίμησις» (κάποιου, προφανῶς, πρωτοτύπου).

26. Πλάτων, *Πολιτεία*, 596E-592B καὶ 599D.

27. Νικόδημος Ἀγιορείτης, *Πηδάλιον*, Ἀθῆναι: Παπαδημητρίου, <sup>13</sup>2003, 317. «Ἐκεῖνα ποῦ εἶχαν ἀσαφῶς προεικονισθῇ, ὡς σκιές, στὴν Π. Διαθήκῃ, ἔχουν ὀφθαλμοφανῶς

Ἀλλὰ καὶ ἡ «καθ' ἡμᾶς λατρεία» εἶναι «εἰκὼν τῶν μελλόντων ἀγαθῶν, τῆς ἄνω Ἱερουσαλήμ. Πάντα γὰρ τὰ τε κατὰ νόμον καὶ τὰ κατὰ τὴν ἡμετέραν λατρείαν ἐκείνης χάριν ἐγένετο».<sup>28</sup> Ἔτσι π.χ. ὁ Μέγας Βασίλειος ὠνόμασε τὴν Κυριακὴ εἰκόνα τοῦ μέλλοντος αἰῶνος<sup>29</sup> καὶ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος τὸ νομικὸ Πάσχα «τύπον τύπου», δηλαδὴ σκιὰ εἰκόνας, τὸ δὲ καθ' ἡμᾶς Πάσχα εἰκόνα τοῦ ἀληθινοῦ, τοῦ ὁποῦ «μεταληψόμεθα τελεώτερον καὶ καθαρώτερον»<sup>30</sup> ἐν ἐκείνῃ τῇ ἡμέρᾳ.

Αὐτὴ λοιπὸν ἡ ἀντιστροφή τοῦ χρόνου καὶ ἡ δοκιμασία τῆς ἀνθρώπινης λογικῆς, καθὼς συναιροῦνται ὑπὲρ λόγον στὸ «σῶμα τοῦ Χριστοῦ» «τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα»,<sup>31</sup> προ-εξαγγέλλουν τὴν χωρὶς εἰκόνες καὶ σκιές, τὴν «πρόσωπον πρὸς πρόσωπον», ἐνατένιση τοῦ ἀρχετύπου, τῆς ἐνυποστάτου δηλαδὴ Ἀληθείας, ὅταν «ἡλικία μία πάντες γενήσονται».<sup>32</sup>

Σὲ ἕναν ἀπὸ τοὺς ἀπολαυστικοὺς *Νεκρικοὺς διαλόγους* τοῦ Λουκιανοῦ ὁ κυνικὸς Διογένης ἀπορεῖ, διότι, παρὰ τὰ μυθολογούμενα, εὐρίσκει στὸν ἄδη τὴν σκιὰ τοῦ Ἡρακλέους. Ἡ σκιὰ ὅμως ἀποκρίνεται ὅτι ὄντως «ὁ Ἡρακλῆς ἐν τῷ οὐρανῷ σύνεστι {...} οὐ γὰρ ἐκεῖνος τέθνηκεν, ἀλλ' ἐγώ, ἡ εἰκὼν αὐτοῦ»!<sup>33</sup> Κατὰ τὸ κωμικὸ λοιπὸν εὖρημα τοῦ Λουκιανοῦ, στὸν Ὀλυμπο τὰ σώματα τῶν ἀθανάτων ἐστεροῦντο σκιῶν! Αὐτὸ τὸ ἐκεῖ σατιριζόμενο ὡς ἀπίθανο ἀπαντᾶται ὅμως, ὡς γνωστόν, στὴν βυζαντινὴ εἰκόνα, ἀπὸ τὴν ὁποίαν

---

πλέον ἐκπληρωθῇ. Διότι ἡ Ἐκκλησία περιβάλλεται ἤδη ὡς ὑπερκόσμιος κόσμημα τὴν εἰκόνα τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ προ-εικονίζοντας ἔτσι τὴν σκηνὴ τοῦ μαρτυρίου». Ἐδῶ ὁ «ὑπερκόσμιος κόσμος» ἐτέθη κατ' ἀντιδιαστολὴν προφανῶς πρὸς «τό τε Ἅγιον κοσμικόν» τῆς *Πρὸς Ἑβραίους* (9:1) ἐπιστολῆς.

28. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, *Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἀγίας εἰκόνας*, 2, 23, PG 94, 1309C.

29. Μέγας Βασίλειος, *Ὁμιλία εἰς τὸ Ἑξαήμερον*, 2, 8, 75, PG 29, 52B.

30. Γρηγόριος Θεολόγος, *Εἰς τὸ Ἅγιον Πάσχα*, 45, 23, PG 36, 656, 2.

31. Ὁμηρος, *Ἰλιάς*, A, 70.

32. Βλ. α' τροπάριον τῶν Αἵνων τῆς Κυριακῆς τῆς Ἀπόκρεω. (Προφανῶς αὐτὸ θὰ συμβῇ μὲ τὴν κατάλυση τῶν χρονικῶν περιορισμῶν, ποὺ δὲν ὑπάρχουν στὴν αἰωνιότητα τοῦ Θεοῦ, ὅπως ὑποδεικνύει καὶ αὐτὴ ἡ ἀντιστροφή μέλλοντος – παρελθόντος).

33. Λουκιανός, *Νεκρικοὶ διάλογοι*, 11, 1, 6-11.

ἔχουν οἱ φωτοσκιάσεις ἀποκλεισθῇ, διότι τὰ ἱερὰ πρόσωπα καταυγάζονται ἤδη ἐντὸς τοῦ χρυσοῦ των παραδείσου ἀπὸ τὴν Ἀλήθεια, ἀπὸ τὸ ἄκτιστο φῶς τοῦ Ἁγίου Πνεύματος, ποὺ ἀσφαλῶς δὲν ρίπτει σκιές.

Ὅλα αὐτὰ καταλήγουν, ὑποθέτω, στὸ ἀπλὸ συμπέρασμα, ὅτι τὰ περὶ τοῦ ἐνταῦθα βίου, ὡς σκιᾶς καὶ εἰκονικῆς πραγματικότητας, δὲν λέγονται βέβαια σχηματικῶς. Καὶ εἶναι αὐτὸ μιὰ χρήσιμη διδασκαλία γιὰ ὅσους, αὐτοχριόμενοι πραγματιστές, ἀρνοῦνται νὰ ζήσουν ὑπὸ τὴν προοπτικὴ τῆς μελλοντικῆς, καὶ ὅμως πρωτοτύπου ἀληθείας, συσχηματιζόμενοι μὲ τὰ χωρὶς προσδοκία ζωῆς σκιώδη πράγματα καὶ χρήματα τοῦ «αἰῶνος τούτου».





Ιωάννης Ηλιάδης

ΕΙΚΟΝΕΣ ΦΩΤΟΣ  
ΣΤΟ ΝΑΟ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ ΧΡΙΣΤΟΥ  
ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ\*

Ο ρόλος του φυσικού φωτός στη βυζαντινή εκκλησιαστική αρχιτεκτονική είναι ιδιαίτερα εμφανής στο καθολικό της Μονής Παναγίας Κοσμοσώτειρας (1152) στη Θράκη, όπου το εισερχόμενο φως τονίζει ορισμένους χώρους του ναού και ορισμένες παραστάσεις σε συγκεκριμένες ώρες της ημέρας καθ' όλη τη διάρκεια του έτους, όπως την παράσταση του Ευαγγελισμού και το γωνιαίο διαμέρισμα κάτω από το βορειοδυτικό τρουλλίσκο.<sup>1</sup> Στο χώρο αυτό είναι πολύ πιθανό ότι βρίσκεται ο τάφος του πρίγκιπα κτήτορα Ισαακίου Κομνηνού.

Άλλο παράδειγμα είναι ο ναός της Παναγίας Χαλκίων στη Θεσσαλονίκη.<sup>2</sup> Μετά από παρατηρήσεις και μετρήσεις διαπίστωσα ότι οι εισερχόμενες δέσμες φωτός διά των παραθύρων της κόγχης του ιερού και της νότιας κεραίας εστιάζονται στον τάφο του κτήτορα. Ο τάφος σε μορφή αρκοσολίου βρίσκεται στο εσωτερικό του ναού στη βάση του βόρειου τοίχου της βόρειας κεραίας (εικ. 1, 2).

Στην παρούσα εργασία παρουσιάζω τα πρώτα συμπεράσματα για το ρόλο του φυσικού φωτός στο ναό του Σωτήρος Χριστού στη Θεσσαλονίκη του δέκατου τέταρτου αιώνα (εικ. 3) καθώς και θέματα

---

\* Θερμές ευχαριστίες οφείλω στην 9η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης για την άδεια μελέτης και την παραχώρηση σχεδίων του ναού.

1 . Βλ. I. Iliadis, "The Panagia Kosmosoteira at Pherai (Vira): the natural lighting of the Katholikon," *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 55 (2005) 229-246· Ιωάννης Ηλιάδης, «Το Φως στο ναό της Κοσμοσώτειρας», *BF Band* 30, 571-588.

2 . Βλ. *Ο Ναός της Παναγίας Χαλκίων στη Θεσσαλονίκη. Μελέτη του φυσικού φωτός* (υπό δημοσίευση).



Εικ. 1



Εικ. 2



Εικ. 3

Εικ. 1: Παναγία Χαλκέων, τομή κατά μήκος, σχηματική απεικόνιση ακτίνων του ήλιου δια των παραθύρων της κόγχης του ιερού (χειμώνας - ώρα 10:45).

Εικ. 2: Ακτίνες του ήλιου στον τάφο του κτήτορα (χειμώνας - ώρα 11:00).

Εικ. 3: Ο ναός του Σωτήρος Χριστού στη Θεσσαλονίκη, άποψη από ΒΔ.

που συνδέονται με την απόδοση του φωτός σε σκηνές του εικονογραφικού προγράμματος.<sup>3</sup>

#### ΤΟ ΦΩΣ ΣΤΟ ΝΑΟ

Οι ακτίνες του ήλιου εισέρχονται σήμερα στο ναό μόνο τις πρωινές (ώρα 06:17, εικ. 4) και τις απογευματινές ώρες (18:00) του καλοκαιριού (εικ. 5).<sup>4</sup> Οι ψηλές οικοδομές νοτιοανατολικά και δυτικά του ναού αποκόπτουν σχεδόν εξ ολοκλήρου την είσοδο του ηλιακού φωτός.

Με βάση την παρατήρηση αυτή έχουμε τη δυνατότητα να σχεδιάσουμε την πορεία των ακτίνων του ήλιου στο εσωτερικό του ναού

3 . Βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Τέσσερις μικροί ναοί της Θεσσαλονίκης εκ των χρόνων των Παλαιολόγων*, Θεσσαλονίκη 1952, 67-75· Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου - Α. Τούρτα, *Περίπατοι στη βυζαντινή Θεσσαλονίκη*, Αθήνα 1997, 40-44· Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, *Ναός του Σωτήρος Χριστού*, Αθήνα 2008· Π. Βοκοτόπουλος, «Οι μεσαιωνικοί ναοί της Θεσσαλονίκης και η θέση τους στα πλαίσια της βυζαντινής ναοδομίας», *Η Θεσσαλονίκη μεταξύ Ανατολής και Δύσεως*, Πρακτικά συμποσίου τεσσαρακονταετηρίδος της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1982, 97-110.

4. Την 29η Ιουλίου η ανατολή του ήλιου 05:26 και η δύση 19:37.



Εικ. 4: Οι πρωινές ακτίνες του ήλιου (καλοκαίρι - ώρα 06:17).



Εικ. 5: Ακτίνες του ήλιου στα ΒΔ παράθυρα του τρούλλου (καλοκαίρι - ώρα 18:00).

στις υπόλοιπες ώρες της ημέρας και τις εποχές του έτους.

Το καλοκαίρι οι πρώτες ακτίνες του ήλιου εισέρχονται διά των τριών ανατολικών παραθύρων και κατευθύνονται στη δυτική περιοχή του τυμπάνου του τρούλλου (εικ. 6), όπου εικονίζεται η σκηνή της Μικράς Εισόδου, η ανάγνωση της αποστολικής περικοπής και η ανάγνωση του Ευαγγελίου.<sup>5</sup>

Ακολουθώντας, το ίχνος του φωτός κινείται προς το δάπεδο και στο χώρο του τάφου της νότιας κόγχης (εικ. 7), στη συνέχεια προς τη δυτική κόγχη (σημερινή είσοδο) (εικ. 8). Το μεσημέρι και το απόγευμα εστιάζεται στη βόρεια κόγχη, στο σημείο που ανασκάφτηκε κεραμοσκεπής τάφος (εικ. 9).<sup>6</sup> Το απόγευμα από τις 16:00 έως 18:00 το ίχνος του φωτός ανέρχεται προς την ανατολική πλευρά του τυμπάνου του τρούλλου στο σημείο που εικονίζεται η Απόλυση, ο Χριστός στη Θεία Λειτουργία και ο Ρωμανός ο Μελωδός (εικ. 10).<sup>7</sup>

Την άνοιξη και το φθινόπωρο οι συνθήκες φωτισμού διαφέρουν

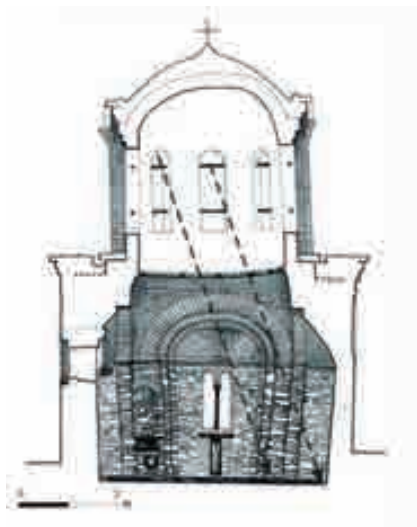
5 . Βλ. Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, *Ναός του Σωτήρος Χριστού*, 95-96, εικ. 93-94.

6 . Βλ. Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, *Ναός του Σωτήρος Χριστού*, 24-39.

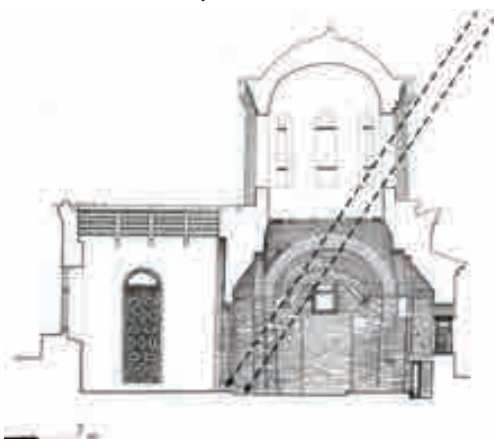
7 . Βλ. Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, *Ναός του Σωτήρος Χριστού*, 88 και 99, εικ. 87, 88 και 96.



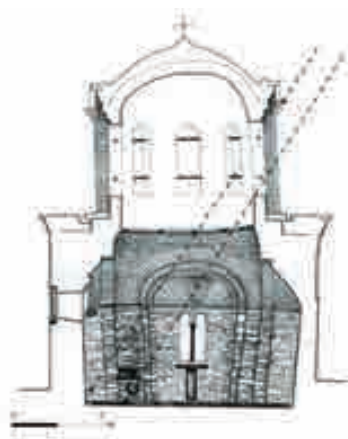
Εικ. 6: Τομή κατά πλάτος, σχηματική απεικόνιση των ακτίνων του ήλιου με κατεύθυνση τη νότια πλευρά του τυμπάνου του τρούλλου.



Εικ. 7: Τομή κατά πλάτος, σχηματική απεικόνιση των ακτίνων του ήλιου με κατεύθυνση τη νότια κόγχη.



Εικ. 8: Τομή κατά μήκος, σχηματική απεικόνιση των ακτίνων του ήλιου με κατεύθυνση τη δυτική κόγχη.



Εικ. 9: Τομή κατά πλάτος, σχηματική απεικόνιση των ακτίνων του ήλιου με κατεύθυνση τη βόρεια κόγχη.



Εικ. 10: Ακτίνες του ήλιου στη βάση της ανατολικής πλευράς του τυμπάνου του τρούλλου (καλοκαίρι- ώρα 18:00).

ελάχιστα από εκείνες του καλοκαιριού.

Τις πρωινές ώρες του χειμώνα ο ήλιος βρίσκεται στην κατεύθυνση του κεντρικού άξονα του ναού. Το φως διά των νοτιοανατολικών παραθύρων εστιάζεται στην σκηνή της ανάγνωσης της αποστολικής περικοπής, του Ευαγγελίου, του Χερουβικού ύμνου και της Μεγάλης Εισόδου (εικ. 11, 11.1). Το απόγευμα το φως κατευθύνεται στη βορειοανατολική πλευρά του τυμπάνου του τρούλλου στις σκηνές που εικονίζεται ο Χερουβικός Ύμνος, η Μεγάλη Είσοδος και η σκηνή της Απόλυσης (εικ. 12, 13).

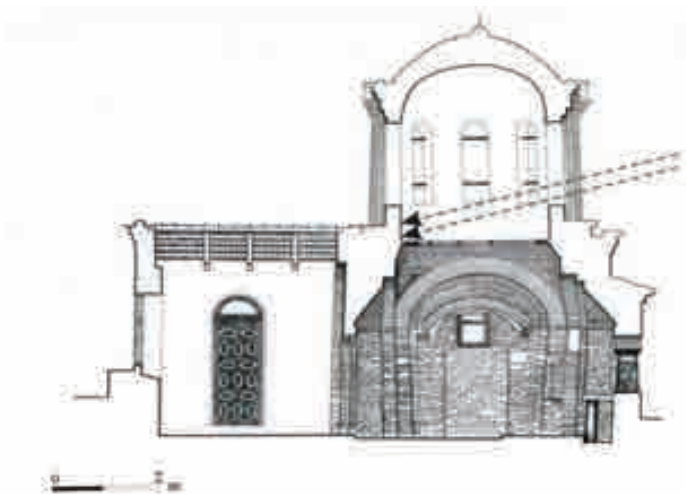
Σύμφωνα με την παραπάνω ανάλυση φαίνεται ότι δέσμες φωτός κατευθύνονται στους τάφους τις μεσημεριανές ώρες σ' όλες τις εποχές εκτός από το χειμώνα, αφού το ύψος του ήλιου το μεσημέρι πλησιάζει τις 26°.<sup>8</sup>

Η παρατηρούμενη απόκλιση αιτιολογείται από την κλίμακα κατασκευής, δεδομένου ότι ο Ναός του Σωτήρος είναι μικρό ταφικό

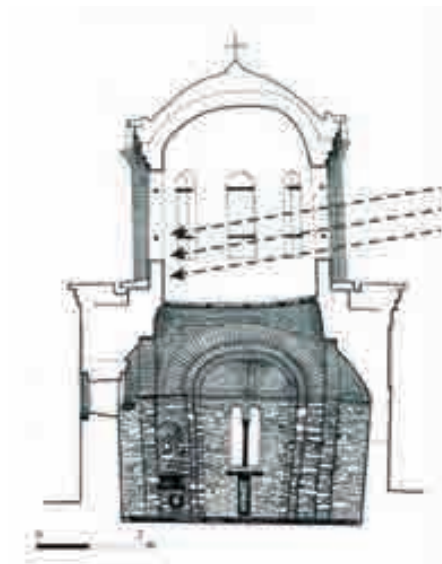
8 . Για να φτάσει το φως στους τάφους στο εσωτερικό του ναού το ύψος του ήλιου πρέπει να είναι 50° έως 60° από τον ορίζοντα.



Εικ. 11: Σχηματική απεικόνιση των ακτίνων του ήλιου διά των ΝΑ παραθύρων του τρούλλου με κατεύθυνση τη ΒΔ πλευρά του τυμπάνου.



Εικ. 11.1: Τομή κατά μήκος, σχηματική απεικόνιση των ακτίνων του ήλιου διά των ΝΑ παραθύρων του τρούλλου με κατεύθυνση τη ΒΔ πλευρά του τυμπάνου.



Εικ. 12: Τομή κατά πλάτος, σχηματική απεικόνιση των εισερχόμενων ακτίνων του ήλιου διά των ΝΔ παραθύρων του τρούλλου με κατεύθυνση τη ΒΑ πλευρά του τυμπάνου.



Εικ. 13: Σχηματική απεικόνιση των εισερχόμενων ακτίνων του ήλιου διά των ΝΔ παραθύρων του τρούλλου με κατεύθυνση τη ΒΑ πλευρά του τυμπάνου (χειμώνας).

παρεκκλήσι και δεν είναι δυνατόν να συγκριθεί με την Παναγία Κοσμοσώτειρα και την Παναγία Χαλκέων. Από την άλλη όμως μεριά τα ανασκαφικά δεδομένα δεν οδηγούν με ασφάλεια στην άποψη ότι η χρήση του ναυδρίου ήταν ταφικό παρεκκλήσι επιφανών κτητόρων και ίσως πρόκειται για τάφο, ειδικότερα ο βόρειος, μοναχού που συνδέονταν με κάποιο τρόπο με το ναό.<sup>9</sup>

#### Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΤΗΝ ΑΝΑΛΗΨΗ

Ο Χριστός στην Ανάληψη συνήθως εικονίζεται με κατεύθυνση Ανατολή - Δύση. Σε τρεις περιπτώσεις η κατεύθυνση είναι αντίστροφη,

9 . Βλ. Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, *Ναός του Σωτήρος Χριστού*, 38-39.



Εικ. 14: Ο Χριστός στην Ανάληψη.

δηλαδή εικονίζεται με κατεύθυνση Δύση - Ανατολή: στην Όμορφη Εκκλησιά στο Γαλάτσι (τέλος δέκατου τρίτου αιώνα), στη Μονή Βλατάδων στη Θεσσαλονίκη και στην Curtea de Arges (δεύτερο μισό του δέκατου τέταρτου αιώνα).<sup>10</sup> Στις τρεις παραπάνω περιπτώσεις πρέπει να προστεθεί και η Ανάληψη του Χριστού στον τρούλλο του Σωτήρος Χριστού (εικ. 14).

Η απεικόνιση του Χριστού στην Ανάληψη στο Ναό του Σωτήρος Χριστού με αντίστροφη φορά παρουσιάζει ενδιαφέρον επειδή είναι πιθανόν ο ναός να κτίστηκε μετά το τέλος του κινήματος των Ζηλωτών. Την περίοδο αυτή Αρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης ήταν ο Γρηγόριος Παλαμάς (1355–1359) και μετά ο Νείλος Καβάσιλας (1361–

10. Βλ. Τ. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001, 64. Η παράσταση του Παντοκράτορα στο Καθολικό της Μονής Βλατάδων είναι επιζωγραφισμένη. Συνήθως όμως ακολουθείται η αρχική απεικόνιση.



Εικ. 15: Ο Παντοκράτορας στον τρούλλο του καθολικού της Μονής Βλατάδων.

1363). Λίγα χρόνια αργότερα ιδρύθηκε το Καθολικό της Μονής Βλατάδων, όπου ο Παντοκράτορας στον τρούλλο εικονίζεται επίσης με αντίστροφη φορά (εικ. 15).

Από τη σύντομη ανάλυση του θέματος καταλήγω στο συμπέρασμα ότι η αντίστροφη απεικόνιση του Χριστού στην Ανάληψη μάλλον συνδέεται με τον ταφικό χαρακτήρα του ναού. Η αντίστροφη απεικόνιση του Χριστού στην Ανάληψη σε συνδυασμό με την πορεία των ακτίνων του ήλιου στο εσωτερικό του ναού έχει ιδιαίτερο συμβολισμό. Ο Χριστός υποδέχεται τους θανόντες στη βασιλεία των ουρανών. Από το φυσικό φως, το οποίο στον πρόσκαιρο κόσμο εναλλάσσεται με τη νύχτα, οι θανόντες οδηγούνται στο ανέσπερο φως, που είναι ο ίδιος ο Θεός.



Εικ. 16: Ο Χριστός σε ελλειψοειδή Δόξα στην ανατολική πλευρά του τυμπάνου του τρούλλου.

#### Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΣΕ ΕΛΛΕΙΨΟΕΙΔΗ ΔΟΞΑ

Στο τύμπανο του τρούλλου πάνω από την κόγχη του ιερού βήματος και ανατολικά του κεντρικού κατακόρυφου άξονα εικονίζεται ο Χριστός σε ελλειψοειδή Δόξα. Η θέση της απεικόνισης του Χριστού βρίσκεται στην ίδια κατεύθυνση με τις εισερχόμενες ακτίνες του ηλίου στην εαρινή ισημερία και το θερινό ηλιοστάσιο (εικ. 16).

#### Ο ΗΛΙΟΣ ΚΑΙ Η ΣΕΛΗΝΗ

Στη βορειοανατολική πλευρά του τρούλλου πάνω από τα κεφάλια των Αποστόλων εικονίζεται ο ήλιος ως δύο επάλληλοι πύρινοι δίσκοι με τέσσερις ακτίνες ο καθένας και με θερμό κόκκινο χρώμα, με δια-

φορετικούς όμως χρωματικούς τόνους. Στην εκ διαμέτρου απέναντι πλευρά εικονίζεται η σελήνη ως πανσέληνος. Η απεικόνιση του ήλιου και της σελήνης στην παράσταση της Ανάληψης έχουν την προέλευσή τους σε λειτουργικά κείμενα και σε ψαλμούς.<sup>11</sup>

Η ταυτόχρονη θέασή τους δεν είναι άγνωστη στο φυσικό κόσμο.<sup>12</sup> Σε ορισμένες εποχές του έτους την στιγμή της ανατολής του ηλίου η πανσέληνος βρίσκεται στη δύση σε εκ διαμέτρου αντίθετη θέση.

Η απεικόνιση του ήλιου με δύο δίσκους και ακτίνες πιθανόν παραπέμπει στην κίνησή του που είναι πιο αισθητή την στιγμή που ανατέλλει.<sup>13</sup> Η θέση του εικονιζόμενου ήλιου στον τρούλλο ταυτίζεται οπτικά με τη θέση του στο ουράνιο στερέωμα τη στιγμή της ανατολής την περίοδο του καλοκαιριού.

#### ΟΙ ΣΚΗΝΕΣ ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ<sup>14</sup>

Η παράσταση της Θείας Λειτουργίας εκτυλίσσεται σε συνεχή ζώνη στο τύμπανο του τρούλλου μεταξύ των παραθύρων και της βάσης του τρούλλου. Τα παράθυρα είναι ψηλά και φτάνουν μέχρι το σημείο

11. Βλ. Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, *Ναός του Σωτήρος Χριστού*, 57-63.

12. Εκτός από την άνθηση των ανθρωπιστικών σπουδών στη Θεσσαλονίκη πραγματοποιήθηκαν σημαντικά βήματα στις θετικές επιστήμες. Υπήρχε πλήθος επιστημόνων με σημαντικό έργο, όπως ο Νικηφόρος Βλεμμύδης, ο Μανουήλ Βρυέννιος, ο Θεόδωρος Μετοχίτης, ο Νικηφόρος Γρηγοράς, ο Νικόλαος Καβάσιλας κ.ά.

13. Εάν η ίδρυση του ναού χρονολογείται περίπου το 1350, τότε το εικονογραφικό πρόγραμμα πιθανόν ολοκληρώθηκε τουλάχιστον δύο έως τρία χρόνια μετά, δηλαδή το 1353-54. Με βάση τα στοιχεία αυτά και με τη βοήθεια υπολογιστικού προγράμματος είναι δυνατόν να υπολογίσουμε την εποχή ταυτόχρονης θέαςης Ήλιου - Πανσελήνου. Εάν αποκλείσουμε τους χειμερινούς μήνες, εξαιτίας των ακατάλληλων για αγιογράφηση καιρικών συνθηκών, τότε οι πιθανές ημερομηνίες του 1353 ήταν η 18η Μαΐου, 17η Ιουλίου, 14η Σεπτεμβρίου και 11η Νοεμβρίου, ενώ το 1354 ήταν η 9η Μαρτίου, 7η Μαΐου, 4η Αυγούστου και η 2α Οκτωβρίου. Το υπολογιστικό πρόγραμμα ακολουθεί το Ιουλιανό ημερολόγιο και για το λόγο αυτό χρειάζεται στις παραπάνω ημερομηνίες να υπολογίσουμε συν 13 ημέρες.

14. Το θέμα αυτό αποτέλεσε τμήμα της ανακοίνωσής μου στην 4η Διεθνή Στρογγυλή Τράπεζα της International Lychnological Association που πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη από τις 11 ως τις 14 Οκτωβρίου 2011 με θέμα το φωτισμό στο Βυζάντιο. Το θέμα της ανακοίνωσής ήταν: *Το φως, τα φωτιστικά και η απόδοση του φωτός σε τοιχογραφίες βυζαντινών ναών*.



Εικ. 17: Η σκηνή της Μικράς Εισόδου.

που αρχίζει η ζώνη των Αποστόλων.<sup>15</sup>

Η απόδοση του φωτός στις σκηνές μας οδηγούν στις παρακάτω εκδοχές σχετικά με τη θέση της φωτιστικής πηγής:

α. Η πηγή είναι ψηλά στο κέντρο του τρούλλου και η φωτοσκίαση στις σκηνές ακολουθεί την κυκλική φορά από αριστερά προς δεξιά ως προς τον εισερχόμενο θεατή.<sup>16</sup>

β. Η πηγή φωτός είναι ο ήλιος που εικονίζεται στη βορειοανατολική πλευρά του τρούλλου.

Από τις σκηνές της Θείας Λειτουργίας περιγράφω το φως στη σκηνή της Μικράς Εισόδου και της Ανάγνωσης του Ευαγγελίου.

15. Το ύψος τους είναι 1.70 μ. και η απόσταση της ποδιάς από τη βάση του τρούλλου 0.80 μ.

16. Εξάλλου την ίδια κατεύθυνση έχει το εισερχόμενο στο ναό φυσικό φως.

## Η ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ ΜΙΚΡΑΣ ΕΙΣΟΔΟΥ

Μπροστά από την Ωραία Πύλη στέκονται ο διάκονος με το Ευαγγέλιο, ο νέος που κρατάει κηροπήγιο και ο Ιεράρχης που σύμφωνα με την επιγραφή είναι ο Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος (εικ. 17).

Ο ζωγράφος απέδωσε τη φλόγα του κεριού με χρυσοκόκκινο χρώμα, τα πρόσωπα και τα αντικείμενα της σκηνής με διαφορετική χρωματική ένταση. Πιο έντονα απέδωσε με λευκό φως το πρόσωπο του αγίου, ενώ το Ευαγγέλιο και τα χρυσά άμφια με χρυσοκίτρινο φως. Η απόδοση του φωτός στον Γρηγόριο τον Θεολόγο διαφέρει από τις δύο άλλες εικονιζόμενες μορφές. Δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε εάν ο φωτισμός προέρχεται από το φως του κεριού, του φυσικού φωτός ή είναι το φως που συνέλαβε ο ζωγράφος εκφράζοντας ένα χώρο υπερβατικό.

Στη σκηνή της Μικράς Εισόδου ξεχωρίζει η αετωματική επίστεψη του πρόπυλου του ιερού βήματος, που ο ζωγράφος την απέδωσε χρωματικά με έντονο χρυσοκίτρινο φως. Το πρόπυλο εικονίζεται ψηλότερα από τις ποδιές των δύο νοτιοδυτικών παραθύρων και βρίσκεται απέναντι από τα ανατολικά παράθυρα του τρούλλου. Δια των παραθύρων εισέρχονται οι πρωινές δέσμες φωτός κυρίως την περίοδο του καλοκαιριού και φτάνουν άμεσα στο σημείο που εικονίζεται το πρόπυλο.

## Η ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΥ

Πάνω στον άμβωνα στέκεται διάκονος με δύο νέους (εικ. 18). Ο διάκονος διαβάζει το Ευαγγέλιο και κρατάει λαμπάδα με φλόγα στο μπλε ανοικτό χρώμα. Ο ένας από τους δύο νέους κρατάει επίσης λαμπάδα με φλόγα στο ανοικτό κόκκινο χρώμα.

Τα πρόσωπα της σκηνής φωτίζονται και από το φως των κεριών. Αντίθετα, το Ευαγγέλιο και τα άμφια του διακόνου φωτίζονται από λευκό φως. Ο ζωγράφος με τον τρόπο αυτό ήθελε να αποδώσει την πνευματικότητα της σκηνής.

Με τις παρατηρήσεις μου αυτές επιχείρησα να προσεγγίσω, αφε-



Εικ. 18: Η σκηνή της ανάγνωσης του Ευαγγελίου.

νός, το ρόλο του φυσικού φωτός στο εσωτερικό του ναού του Σωτήρος Χριστού στη Θεσσαλονίκη και, αφετέρου, τον τρόπο απεικόνισης του φωτός στην τοιχογραφία του τρούλλου.





Παναγιώτης Θωμά

ΑΠΟ ΤΑ ΝΕΚΡΩΣΙΜΑ «ΕΥΛΟΓΗΤΑΡΙΑ»  
ΩΣ ΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ: ΜΥΘΟΙ, ΤΥΠΟΙ,  
ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΗΣ ΔΟΓΜΑΤΙΚΗΣ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ

**Σ**υχνά λησμονείται το ότι η γλώσσα της θεολογίας και, εν προκειμένω, της δογματικής θεολογίας —ως αναπόσπαστου λειτουργικού μέλους της σύνολης θεολογικής μαρτυρίας, που δεν διαιρεί Αγία Γραφή, πατερική θεολογία, ιστορία, ηθική και δογματική διδασκαλία—, είναι γλώσσα τυπολογική και εικονική ή εικονιστική, με άλλα ομοούσια λόγια, μυθική και παραβολική.<sup>1</sup> Τούτο το γεγονός, δίχως άλλο, στερεί τη θεολογία και την εκφορά της από τις δυναμικές που μπορεί να αποκτήσει στην προσπάθειά της να προσεγγίζει τον άνθρωπο και να προσλαμβάνεται από αυτόν, απαντώντας στα φλέγοντα ερωτήματα, στις υπαρξιακές ανάγκες και αγωνίες του. Η ίδια η πράξη της υιοθέτησης μιας τέτοιας γλώσσας από τη θεολογία εμπεριέχει την επίγνωση, ότι αν δεν εκφραστεί σε κάθε εποχή με τα μέσα της τέχνης, της λογοτεχνίας και του εκάστοτε πολιτισμού ευρύτερα, κινδυνεύει να εκπέσει σε απολίθωμα του παρελθόντος, ενώ, οι δογματικές αλήθειες της να μεταβληθούν σε μουσειακό κατάλοιπο άλλων εποχών, που υπολείπεται της ζωντανής πνοής του παρόντος και αφορά μόνο τους ιθύνοντες της ιστορίας του δόγματος —ακαδημαϊκούς και ελάχιστους άλλους. Στο σύντομο σχόλιό επάνω σε

---

1. Βλ. Ιωάννης Δαμασκηνός, «Περί των σωματικώς επί Θεού λεγομένων», *Ἐκδοσις ακριβῆς της Ορθοδόξου Πίστεως*, 11, PG 94, 841AB: «Ἐπεὶ δε πλείστα περί Θεοῦ σωματικότερον ἐν τῇ θείᾳ Γραφῇ συμβολικῶς εἰρημένα εὐρίσκομεν, εἰδέναι χρὴ, ὡς ἀνθρώπους ὄντας ἡμᾶς, καὶ τὸ παχὺ τοῦτο σαρκίον περικειμένους, τὰς θείας καὶ υψηλὰς, καὶ αὐλοῦς τῆς Θεότητος ἐνεργείας νοεῖν ἢ λέγειν ἀδύνατον, εἰ μὴ εἰκόσι καὶ τύποις καὶ συμβόλοις τοῖς καθ' ἡμᾶς χρησαίμεθα. Ὅσα τοίνυν περί Θεοῦ σωματικότερον εἴρηται, συμβολικῶς ἐστὶ λελεγμένα· ἔχει δε υψηλοτέραν διάνοιαν (...).».

αυτό το ζήτημα-πρόβλημα, που ακολουθεί, μέσω παραδειγμάτων από την εκκλησιαστική παράδοση αλλά και τη σύγχρονη λογοτεχνία, επιχειρώ να διαλευκάνω τη φύση της μυθικής, εικονικής και εικονιστικής εκφοράς της θεολογίας, η οποία είναι δυνατόν να προβάλλει τις δογματικές αλήθειες της Εκκλησίας και να θίξω δύο συναφή θέματα: πρώτον, ποιά θα πρέπει να είναι στον σημερινό κόσμο η γλώσσα της (δογματικής) θεολογίας και, δεύτερον, πόσο θεμιτό, δυνατό ή ακίνδυνο είναι να αντικρίσει και να αξιοποιήσει κανείς την εκκλησιαστική τέχνη και την καλλιτεχνική κατάθεση ευρύτερα, παραβλέποντας το δογματικό περιοχόμενό τους, ή αντλώντας επιλεκτικά από αυτό.<sup>2</sup>

Επιλέγω ως πρώτο ενδεικτικό παράδειγμα από τα κείμενα της εκκλησιαστικής παράδοσης τα νεκρώσιμα «ευλογητάρια». Σε αυτά, που εντάσσονται οργανικά στην επιμνημόσυνο ακολουθία, συναντά κανείς πλήθος εικόνων και παρομοιώσεων σε μια απόπειρα να σχηματιστεί η μακαριότητα του επέκεινα, την οποία η λατρεύουσα κοινότητα εύχεται να απολαύσει η ίδια και, ασφαλώς, ο εκλιπών αδελφός. Μαζί και οι περιγραφές του αμαυρωμένου —και όχι κατεστραμμένου— από την αμαρτία κατ' εικόνα, της Τριαδικής θεότητας αλλά και μία χαρακτηριστική απόδοση της κόλασης: «Των Αγίων ο χορός εύρε πηγήν της ζωής, και θύραν παραδείσου, εύρω καγώ, την οδόν δια της μετανοίας. (...) Ο Παλάμη εκ μην όντων πλάσας με, και εικόνι σου θεία τιμήσας. (...) Εικών ειμί της αρρήτου δόξης σου, ει και στίγματα φέρω πταισμάτων, οικτίρησον το σον πλάσμα Δέσποτα (...), και την ποθεινήν πατρίδα παράσχου μοι, Παραδείσου πάλιν ποιών πολίτην με. Ανάπαυσον ο Θεός τον δούλον σου και κατάταξον αυτόν εν Παραδείσω, όπου χοροί των Αγίων Κύριε, και οι δίκαιοι εκλάμπουσιν ως Φωστήρες. (...) Το τριλαμπές της μιάς Θεότητος, ευσεβώς υμνήσωμεν βοώντες. (...) Φώτισον ημάς πί-

---

2. Αυτή η προβληματική χαρακτηρίζει το έργο του Αλαίν ντε Μποττόν, *Θρησκεία για άθεους*, μτφρ. Αντώνης Καλοκύρης, Αθήνα: Πατάκης, 2012, που υπήρξε η αφορμή για την ενασχόλησή μου με την εν λόγω στάση, η οποία φαίνεται να αποτελεί τάση σε κύκλους αθεϊστών. Οι τελευταίοι είναι φιλικά διακείμενοι προς στοιχεία των θρησκειών, μεταξύ των οποίων και ο καλλιτεχνικός τους πλούτος.

σται σοι λατρεύοντας, και του αιωνίου πυρός εξάρπασον».<sup>3</sup>

Χωρίς αμφιβολία τα όσα περιγράφονται στους ποιητικούς στίχους των «ευλογηταρίων» βρίσκονται σε ευθεία συνέχεια και συνηχούν με την αγιογραφική και πατερική διδασκαλία και γλώσσα, προκρίνοντας δογματικές αλήθειες ανθρωπολογικές, θεολογικές και εσχατολογικές. Αρκεί και μόνο η ευρηματικότητα, ευφάνταση λέξη «τριλαμπές», που αναφέρεται στην μία ουσία και στις τρεις υποστάσεις της υπερκόσμιας τριαδικής θεότητας, η οποία ως φως της ζωής εκδηλώνεται μέσω των ενεργειών της, για να αναλογιστεί κανείς την αξία του ποιητικού ενδύματος, ως λειτουργικά συνυφασμένου με το δογματικό περιεχόμενο.<sup>4</sup>

Έρχομαι, όμως, στα περί παραδείσου ή επέκεινα που εύγλωττα προσεγγίζουν τα «ευλογητάρια». Εδώ τονίζω προκαταρκτικά, πως για προσέγγιση πρόκειται και όχι κυριολεκτική περιγραφή. Η αιώνια ζωή του Χριστιανού, η ανάστασή του εν Θεώ, προβάλλεται, από τη μία, ως παροχή της «ποθεινής» πατρίδας· αυτή είναι η εικόνα και το σύμβολο, που οφείλουμε να ξεκαθαρίσουμε, πως δεν δηλώνει μια κάποια επιστροφή σε ένα μακάριο ειδυλλιακό παρελθόν, αλλά τη συνέχιση μια πορείας με κατάληξη μεν στην παραδείσια πλησμονή, αλλά με ορίζοντες ανοικτούς για αληκτη τελείωση. Ούτε ο παράδεισος της πρωτολογίας υπήρξε κατάσταση στατική, ούτε αυτός της εσχατολογίας δεν δηλώνει τον τερματισμό της προόδου στους κόλπους της θείας αγάπης.<sup>5</sup> Από την άλλη, τα ευλογητάρια, δίνουν ει-

3. «Ακολουθία νεκρώσιμος εις κοσμικούς», *Ευχολόγιον το μέγα*, Κωνσταντινούπολη: Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως, 1803, 268.

4. Αυτή η συνύφανση είναι άκρως σημαντική, καθώς αποτελεί μια μορφή θεολογικού ολισμού. Για να γίνουμε ακριβέστεροι, δεν πρόκειται απλά για μια αρμονική συναρμογή των τύπων, των συμ-βόλων, των μύθων κ.ο.κ. με το περιεχόμενό τους, αλλά για τη μετοχή τους στην χάρη του συμβολιζόμενου και του περιγραφόμενου, δηλαδή στις θεοφανικές πραγματικότητες στις οποίες παραπέμπουν, όταν βέβαια επιτελούν ορθά το ρόλο τους. Βλ. Χρυσόστομος Α. Σταμούλης, *Κάλλος το άγιον. Προλεγόμενα στη φιλόκαλη αισθητική της Ορθοδοξίας*, Αθήνα: Ακρίτας, 2004, 282-284. Πρβλ. Paul Martin, «Poetry as theology», *The Greek Orthodox Theological Review* 52 (2007) 151.

5. Βλ. ενδεικτικά, Νίκος Α. Ματσούκας, «Μυστήριο επί των ιερών κεκοιμημένων», *Μυστήριον επί των ιερών κεκοιμημένων και άλλα μελετήματα*, Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναράς, 1992, 36, υποσ. 30.

κόνες για το επέκεινα που παραπέμπουν σε οίκο· κατάσταση οικιακή, περιβάλλον κατοίκησης και κοινωνίας —εξάπαντος εν Χριστώ κοινωνίας: η «πηγή της ζωής», η «θύρα του παραδείσου» και η «οδός» της μεταμέλειας προς το σπίτι· ο Χριστός ως η οδός προς το σπίτι του Πατρός. Αυτό προπορεύεται να ετοιμάσει ο Υιός για τους πιστούς του και είναι σπίτι με «πολλές μονές», αμέτρητα δωμάτια —όπως μας πληροφορεί το χριστολογικό λόγιο του κατά Ιωάννη.<sup>6</sup> Εικόνες οικειότητας που τιμούν και χρησιμοποιούν την καθημερινή εμπειρία για να μιλήσουν Χριστοκεντρικώς κοινωνικά και κοινοτικά, όπως, εξάλλου, και ο ακόλουθος στίχος των «Αναβαθμών» του αναστάσιμου όρθρου, όπου η επι γης ανθρώπινη επι-κοινωνία συνιστά τύπο και εικόνα της αιώνιας κατάστασης: «Ιδού δη τι καλόν, ή τι τερπνόν, αλλ' ή το κατοικείν αδελφούς άμα; εν τούτω γαρ Κύριος, επηγγείλατο ζωήν αιωνίαν».<sup>7</sup>

Προχωρώ σε περαιτέρω διευκρινήσεις για το σύνθετο θέμα που πραγματεύομαι, γιατί η μέχρι στιγμής —περιεκτική θέλω να πιστεύω— περιγραφή μου, δεν επαρκεί, ώστε να αποφευχθούν περιττές παρανοήσεις. Προσθέτω, λοιπόν, πως για να λειτουργεί σωστά ο μύθος και οι συναφείς τρόποι έκφρασης της θεολογίας, θα πρέπει να θεωρηθεί εκ των ων ουκ άνευ η ικανότητα να καρπώνεται κανείς την ουσία τους και όχι να τους κατανοεί κυριολεκτικά. Πόσο μάλλον, να τους ειδωλοποιεί και να χάνεται μέσα σε ένα πλήθος περιγραφών, που, καθώς παρερμηνεύονται, μεταβάλλουν το ένδυμα σε ουσία, μένουν στο κέλυφος και το πασπατεύουν, χωρίς να γεύονται τον καλό καρπό του δόγματος. Καταλήγω σε μία αρχή, που πρέπει να είναι οδηγός για την ανάγνωση των μυθικών και των συγγενών τους στοιχείων· αρχή, που ανταπαντά —σε μεγάλο βαθμό— και στους χλευαστικούς πολέμιους της Γραφής, οι οποίοι αρέσκονται να την υποβιβάζουν συλλήβδην στο επίπεδο του μύθου ή του μυθεύματος, στάση που την καθιστά άχρηστη στην εποχή μας, στην οποία, θεωρούν, ότι η επιστήμη και οι ορθολογιστικοί τρόποι της πρέπει να κυριαρχήσουν: αναγκαία είναι η εκ-μύθευση, η μετάληψη του καρπού που κυοφορεί

6. Βλ. *Ιω.* 14:2-6.

7. «Αναβαθμοί. Αντίφωνον δ'», *Παρακλητική*, Ήχος Πλ. δ', στιχ. 1.

και μεταφέρει η μυθική γλώσσα και όχι η από-μυθοποίηση, δηλαδή η αφαίρεση του τύπου και της εικόνας από τη θεολογική γλώσσα.<sup>8</sup> Έτσι εξαλείφονται αισθήματα όπως η δυσφορία, ο άφρων φόβος και η ευφάνταστη τρομολαγνεία —για να επιστρέψω στα νεκρώσιμα «ευλογητάρια»—, όταν ακούει κανείς την προσευχόμενη κοινότητα να εύχεται, να την εξαρπάσει ο Τριαδικός Θεός από το αιώνιο πυρ της κόλασης. Τέτοιες εικόνες, ασφαλώς βιβλικές,<sup>9</sup> δεν στοχεύουν παρά στον τονισμό της απόστασης από τον Θεό, της αμεθεξίας του θείου φωτός και της θείας αγάπης· όχι στην ανάδειξη ενός ξεχωριστού χώρου με καζάνια και φωτιές για τους κολασμένους.<sup>10</sup>

Παραμένοντας πιστός στην πορεία που προδιαγράφει ο τίτλος του κειμένου μου, προχωρώ σε ενδεικτικά παραδείγματα από την πρόσφατη λογοτεχνία του εικοστού αιώνα, όπου απαντούν αξιοπρόσεκτες περιγραφές του θείου και της σχέσης του με κόσμο, με όχημα τους όμοιους τρόπους έκφρασης. Παράδειγμα πρώτο ο Wendell Berry, Αμερικανός ποιητής και διηγηματογράφος-μυθιστοριογράφος. Διαβάζουμε σε μία από τις νουβέλες του: «Ναι. Θα μπορούσα να φανταστώ έναν Πατέρα αλλά να μοιάζει με μια μάννα-χήνα, που απλώνει τα φτερά της πριν την καταιγίδα, ή το σούρουπο πριν τη σκοτεινή νύκτα, για να πάνε όλοι οι μικροί άνθρωποι του Port William από κάτω· καθώς κάποιοι θα καταφύγουν εκεί και κάποιοι όχι. Θα μπορούσα να φανταστώ το Port William να διαβαίνει την ταπεινή πορεία του (...) κάτω απ' τον ουρανό, με τις μικρές φλόγες της αγρύπνιας του να ανάβουν κι έπειτα να σιγοσβήνουν· τις ζωές του να περνούν μέσα από τη γέννηση, την ηδονή, τον πόνο και τον θάνατο. Θα μπορούσα να φανταστώ τον Θεό να βλέπει κάτω προς το Port William, τις ζωές του να κρατιούνται με το πνεύμα Του, να αναπνέουν με την αναπνοή Του, να γνωρίζουν με το φως Του, μα

8. Βλ. Νίκος Α. Ματσούκας, *Λόγος και μύθος. Με βάση την αρχαία ελληνική φιλοσοφία*, Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναράς, 186-190. Πρβλ. Jerry H. Gill, "Myth and incarnation", [www.religion-online.org/showarticle.asp?title=1200](http://www.religion-online.org/showarticle.asp?title=1200), προσβ. 20.6.2012.

9. Βλ. *Ματθ.* 25:41.

10. Βλ. Νίκος Α. Ματσούκας, «Μυστήριο επί των ιερών κεκοιμημένων», 35-37, υποσ. 30.

και την κάθε ζωή να κρατιέται (αναπόφευκτα) με τη δική της θέληση —και το δικό Του σώμα να προσφέρεται για να μοιράζεται».<sup>11</sup>

Έχω την άποψη, ότι στην πιο πάνω περιγραφή, δια στόματος του πρωταγωνιστή Jaber Crow, ο Berry συγκεφαλαιώνει —με επίκεντρο την φανταστική έστω πατρίδα του Port William— Τριαδολογία, Εκκλησιολογία και Χριστολογία, με σαφή και ξεκάθαρη αναφορά —στην τελευταία πρόταση— σε μια Ευχαριστιακή θεολογία της κοινότητας, η οποία προβάλλει οικουμενική ως τοπική. Όλες οι εκφάνσεις της ζωής στον οικείο τόπο με διήκουσα, υπονοούμενη έννοια την Χριστοειδή χαρμολύπη, εντάσσονται στην προνοητική και ουσιοποιοί αγάπη του Θεού. Τα προηγούμενα, σε μια αξιοπρόσεκτη και σαφώς ιδιάζουσα έκφραση αυτού που στη δογματική θεολογία ονομάζουμε σχέση του κτιστού με το άκτιστο· ενεργειακή εξάρτηση του κτιστού κόσμου από την άκτιστη ενέργεια του θείου. Οι εικόνες προέρχονται εμφανώς από την αγροτική ζωή και είναι, συγχρόνως, εμποτισμένες με τις γήινες, συμβολικές περιγραφές του βιβλίου της Γένεσης.<sup>12</sup>

Από τις ουκ ολίγες Χριστολογικές αναφορές που συναντάει κανείς στη λογοτεχνία (ελληνική, αγγλοσαξονική κ.α.), επιλέγω εντελώς συνειδητά την περίπτωση του συμπατριώτη μας κορυφαίου ποιητή Κυριάκου Χαραλαμπίδη. Η προσεκτική ανάγνωση των ακόλουθων στίχων που προέρχονται από δύο χαρακτηριστικότεστες στιγμές της Χριστολογικής ενασχόλησης του, αποδεικνύει το χάρισμά του να θεολογεί παραμυθητικά, δογματίζοντας με ακρίβεια, το οποίο η σύγχρονη θεολογία θα έπρεπε να ζηλέψει και να μιμηθεί. Η σπάνια γραφίδα του κατάφερε —απαράμιλλα κατά την άποψή μου—, να ιστορήσει εικονικά, παραβολικά και μεθ-ιστορικά την θεοπρέπεια και την ανθρωποπρέπεια του σαρκωμένου Λόγου:

«Το μήνυμα ήρθε με το κουπί.

(...)

“Έρχεται ο Χριστός πάνω στα κύματα.

Τ’ αρέσουν οι αχινοί κι η σούπα η καραβίσια”.

11. Wendell Berry, *Jaber Crow*, Ουάσιγκτον, D. C.: Counterpoint, 2000, 252.

12. Βλ. Γέν. 2:7.

Καβούροι τότε και χελώνες μαζευτήκανε  
για να τον βοηθήσουν να κατέβη  
από τα κύματα στην αμμουδιά.  
Κι όταν με το καλό τελειώσανε όλα,  
στρωθήκανε στο φαγητό.  
(...)  
Δεν πέρασε λίγη ώρα, και τον φέρανε.  
Είχε παραπατήσει, λένε, στο ποτάμι,  
Καθώς κοιτούσε μια γαλάζια πεταλούδα». <sup>13</sup>

«Τον κατεβάζαν με το φως του φεγγαριού,  
κι όπως τ' αγέρι Του 'γγιζε τα στήθια,  
σε λευκοσέντονο τον τύλιξαν  
με μητρική στοργήν, Αυτόν  
που τα βουνά μπορούσε να κινήση,  
κι όμως προτίμησε ν' αναστενάξη». <sup>14</sup>

Στους στίχους του Χαραλαμπίδη εντοπίζεται η αναγκαία αναμύ-  
θευση, <sup>15</sup> που έχει ανάγκη η θεολογία και η δογματική διδασκαλία  
για να αγγίζει τους ανθρώπους, οδηγώντας σε θεολογικό αναστοχα-  
σμό. Ο πυρήνας παραμένει η βιβλική διδασκαλία για το πρόσωπο  
του Χριστού και η ορθή κατανόηση των δύο φύσεών του —με μια  
κάποια αναγκαία έμφαση στην ανθρώπινη—, αλλά η δημιουργική  
φαντασία του ποιητή ζωογονεί το μήνυμα και το προσφέρει με τον  
αληθινό τρόπο της πρωτοτυπίας: την ειλικρινή, προσωπική αφομοί-  
ωση της παράδοσης. Πρωταγωνιστικό ρόλο, όπως και στην περι-  
πτωση του Berry, έχει η φύση, η φυσική ζωή και οι πλούσιες εικόνες  
της δημιουργίας.

13. Κυριάκος Χαραλαμπίδης, «Αυτός που βάδισε απάνω στο νερό», *Το αγχείο με τα σχήματα*, Ποιήματα, Λευκωσία: χ.ε., 1973, 71-72.

14. Κυριάκος Χαραλαμπίδης, «Αποκαθήλωση Β'», *Η άγνοια του νερού*, Ποιήματα, Αθήνα: Ίκαρος, 1967, 30.

15. Βλ. Νίκος Α. Ματσούκας, *Δογματική και συμβολική θεολογία Γ'. Ανακεφαλαίωση και αγαθοτοπία. Έκθεση του οικουμενικού χαρακτήρα της χριστιανικής διδασκαλίας*, Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναράς, 1997, 331.

Πιάνομαι από την τελευταία διαπίστωση και διατυπώνω το εξής ερώτημα: η δογματική θεολογία, στον καιρό της αναπόφευκτης —σε μεγάλο βαθμό— αποστασιοποίησης από το φυσικό περιβάλλον, της ψηφιοποίησης και κωδικοποίησης της επικοινωνίας· της νέας αστικοποίησης, που επιβάλλουν όλα αυτά, θα πρέπει να συνεχίζει να εκφράζεται αντλώντας κατ' αποκλειστικότητα από τη φυσική ζωή και την ομορφιά της; Σίγουρα, πάντως, αυτός ο τρόπος έκφρασης —έστω με μύθους, τύπους και σύμβολα— ευνοεί, όταν είναι ο μόνος, μια ρομαντική, εξωκοσμική και ειδυλλιακή πρόσληψη των αληθειών της πίστης. Από την άλλη, αν η θεολογία υιοθετήσει τους φρενήρεις ρυθμούς της τεχνολογικής προόδου (π.χ. της επικοινωνίας μέσω διαδικτύου) και τη στεγνή, αποσπασματική έκφραση που συνεπάγονται, θα στερήσει τον εαυτό της από πολύτιμα υλικά· ενώ, η διατήρηση στοιχείων από τη φυσική πραγματικότητα μπορεί να επιτελέσει διπλό έργο: η φύση είναι η —έστω και πληγωμένη— πρωταρχική δημιουργία του Θεού, που μας οπλίζει με μύριους όσους τρόπους να τον προσεγγίζουμε, την ίδια στιγμή που, όταν η θεολογία την προσλαμβάνει εκφραζόμενη, δείχνει σε αυτήν, τονίζει την ασύγκριτη αξία της και υποβοηθεί αυτό που συνηθίζουμε να ονομάζουμε —τυπικά ή ουσιαστικά— οικολογική συνείδηση.

Πλησιάζοντας στο τέλος του κειμένου μου, θίγω ακροθιγώς το ζήτημα-πρόβλημα που ακούει στην τάση για αξιοποίηση —πολιτιστική, κοινωνική κ.α.— της εκκλησιαστικής τέχνης (ζωγραφικής, αρχιτεκτονικής, εκκλησιαστικής ποίησης) και της τέχνης ευρύτερα, η οποία αφήνει κατά μέρος το δογματικό περιεχόμενο της και το βίωμα πίστης που κυοφορεί, ή αντλεί επιλεκτικά αυτά. Πρόκειται για αξιοπρόσεκτη, όψιμη στις μέρες μας τάση, που περιγράφεται στο πρόσφατο πόνημα του Αλαίν Ντε Μποττόν. Η τελευταία, αν και δεν ομολογείται ευθέως, ταυτίζει το δόγμα των θρησκειών —αναγκαία η υπογράμμιση, πως η Εκκλησία δεν μπορεί να περιοριστεί στα όρια του θρησκευτικού συστήματος— με την ανελευθερία και, επιπλέον, θεωρεί δεδομένο ότι ο Θεός δεν είναι παρά μια επινόηση.<sup>16</sup>

16. Αλαίν ντε Μποττόν, *Θρησκεία για άθεους*, 13-15.

Τούτο προκαλεί τη θεολογία, να ξαναδιευκρινίσει τη σχέση δόγματος και ελευθερίας, δογματισμού και ελεύθερης-συνειδητής ένταξης στη ζωή της πίστης. Ο Μποττόν —και αυτό σχετίζεται άμεσα με την προβληματική του παρόντος κειμένου— προτείνει την αντικατάσταση των εκκλησιαστικών κειμένων από τα κείμενα της λογοτεχνίας, γιατί —και αυτά— μπορούν να καθοδηγούν και να παρηγορούν· δυνατότητα που η θρησκεία εκμεταλλεύτηκε στο έπακρο με τα κείμενά της.<sup>17</sup> Ως εδώ θεμιτό και κατανοητό το επιχείρημα και το εγχείρημα που προοδοποιεί. Προκύπτει όμως ένα πρόβλημα κριτικής της τέχνης, αλλά και υπαρξιακό. Γιατί ο Μποττόν, σε άλλο σημείο, θα μας πει ότι είναι λανθασμένη η άρνηση της παραβολικότητας στη λογοτεχνία και στην τέχνη ευρύτερα, ως συνυφασμένη με την άρνηση να δεχτούμε ότι αυτές μπορούν να διδάξουν και να καλλιεργήσουν ήθος.<sup>18</sup> Ιδού λοιπόν το ερώτημα: τί γίνεται αν αυτή η παραβολικότητα παραπέμπει στην πίστη και ποιά είναι εκείνα τα στεγανά που στερούν ένα λογοτεχνικό κείμενο από τη διακειμενική —έστω— σχέση του με τις αρχές τις οποίες προκρίνουν τα θεολογικά κείμενα; Όσο, λοιπόν, οι σκεπτικιστές αυτοί θα αρνούνται το αυτονόητο, η θεολογία, ως αδράξει την ευκαιρία να εμπλουτιστεί από τους τρόπους της λογοτεχνίας και της τέχνης· γιατί ενόσω εμείς συζητάμε, αυτές φωνάζουν Θεό· εμπνέουν Θεό, ή τουλάχιστον τον προσεγγίζουν με την ευαισθησία τους από μακριά.



17. Αλαίν ντε Μποττόν, *Θρησκεία για άθεους*, 108-113.

18. Αλαίν ντε Μποττόν, *Θρησκεία για άθεους*, 120-122.



Δέσπω Ιωάννου-Βασιλείου

## Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗΣ

**Ε**κ πρώτης όψεως η εικόνα της Πεντηκοστής φαίνεται να περιγράφει ένα ιστορικό γεγονός. Η εικόνα σε αντιδιαστολή με τη φυσιοκρατική ζωγραφική δεν εμμένει στην επιφάνεια.<sup>1</sup> Όλες οι εικόνες του Δωδεκάορτου ξεδιπλώνουν δειλά όλο το νήμα της αναδημιουργίας του ανθρώπου και της φύσης μέσα από την άπειρη αγάπη του Θεού.<sup>2</sup>

Η εικόνα της Πεντηκοστής είναι μεστή σε δογματικές αλήθειες. Συμπεριλαμβάνει μηνύματα που είναι διάσπαρτα σε όλες τις άλλες εικόνες του Δωδεκάορτου. Μπορεί κανείς να προσεγγίσει την εικόνα από Θεολογικό, Τριαδολογικό, Χριστολογικό, Εκκλησιολογικό, Εσχολογικό, Σωτηριολογικό δόγμα.<sup>3</sup> Ο πιστός όταν μυηθεί σε αυτόν τον ανεκτίμητο θησαυρό της Ορθοδοξίας, ανοίγει μπροστά του ένα παράθυρο στην αιωνιότητα και κατανοεί την ανυπέρβλητη αγάπη της θείας οικονομίας στον άνθρωπο.

Ο αγιογράφος κατατοπίζει το θεατή αναγράφοντας τον τίτλο της εικόνας «Πεντηκοστή» ή κάποιες φορές «Η κάθοδος του Αγίου Πνεύματος».<sup>4</sup> Και οι δύο τίτλοι έχουν βαθύ θεολογικό μήνυμα. Πε-

---

1. Σύμφωνα με τον Michel Quenot πρωτότυπο για την εικόνα της Πεντηκοστής απέτελεσαν έργα τα οποία παρουσιάζουν τους σοφούς φιλοσόφους να κάθονται σε ημικύκλιο. Ο Χριστιανισμός πήρε αυτά τα πρότυπα και τα μετέτρεψε, ώστε να εξυπηρετήσει τα μηνύματά του. Βλ. Michel Quenot, *Η εικόνα, θέα της Βασιλείας*, μτφρ. Σταύρος Γιαγκάζογλου, Κατερίνη: Τέρτιος, 1988, 19.

2. Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η θεολογία της εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, μτφρ. Σπυρίδων Μαρίνης, Αθήνα: Αρμός, 1998, 675.

3. Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η θεολογία της εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, 668.

4. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η εικόνα στο φως της ορθόδοξης ερμηνείας*, μτφρ. Σπυρίδων Μαρίνης, Αθήνα: Νεκτάριος Δ. Παναγόπουλος, 1999, 166.



Η Πεντηκοστή, Καθολικό Ιεράς, Βασιλικής και Σταυροπηγιακής  
Μονής Αγίου Νεοφύτου, Πάφος.

νήντα μέρες μετά την Ανάσταση του Χριστού ή δέκα μέρες μετά την Ανάληψή του συνέβηκε το γεγονός της Πεντηκοστής. Έτσι δικαιολογείται και ο τίτλος του γεγονότος. Πέρα όμως από τη χρονική δικαιολόγηση δίνει θεολογικά άλλη προοπτική. Σύμφωνα με την εβραϊκή σημειολογία ο αριθμός επτά δηλώνει την ολότητα, την τελειότητα. Π.χ. ο Θεός έφτιαξε τον κόσμο και αναπαύτηκε την έβδομη μέρα. Τόσο πολύ οι Εβραίοι θεωρούσαν σημαντικό τον αριθμό επτά, ώστε τον πολλαπλασίαζαν με τον εαυτό του δίνοντας το αποτέλεσμα σαράντα εννέα. Έτσι μετά το γεγονός του εβραϊκού Πάσχα γιόρταζαν το γεγονός της συγκομιδής των πρώτων γεννημάτων της φύσης και της παράδοσης του Νόμου στον Μωυσή στο Σινά.<sup>5</sup> Με την επιφοίτηση του Αγίου Πνεύματος οι δέκα εντολές πληρώνονται στην Εκκλησία, αφού υπερσχύει η άγραφη πλέον εντολή της αγάπης. Ο αριθμός σαράντα εννέα συμπληρώνεται από τον αριθμό ένα, φανερώνοντας την ανάπλαση και αναδημιουργία του κόσμου. Έτσι ο άνθρωπος μεταβαίνει στην εσχατολογική προοπτική της όγδοης ημέρας. Της ημέρας όπου ο άνθρωπος μπορεί να προγεύεται την εσχατολογική κατάσταση, αν ο ίδιος ελεύθερα μετέχει στη χάρη και στον αγιασμό του Αγίου Πνεύματος.

Η επιγραφή «Η κάθοδος του Αγίου Πνεύματος» παραπέμπει και σε μια άλλη εικόνα της καθόδου του Χριστού στον Άδη. Με την κάθοδο του Υιού και του Αγίου Πνεύματος στον κόσμο της φθοράς φανερώνεται η πλήρης συγκατάβαση του Τριαδικού Θεού για τη σωτηρία του ανθρωπίνου γένους. Ο Χριστός καταλύει με το θάνατό του το θάνατο και με την κάθοδό του στον άδη συντρίβει τα σκοτάδια του αδιέξοδου. Το Άγιο Πνεύμα κατεβαίνει πλέον στον κόσμο για να οδηγήσει τους ανθρώπους στην αλήθεια, να τους φωτίσει. Παίρνοντας ο άνθρωπος τα δώρα του Αγίου Πνεύματος μπορεί να αξιοποιήσει ευσυνείδητα και εύστοχα το «κατ' εικόνα» έχοντας ως κατ' εξοχήν προτεραιότητα στη ζωή του και προορισμό το «καθ' ομοίωσιν».<sup>6</sup>

5. Βλ. Χρήστος Γκότσης, *Ο μυστικός κόσμος των βυζαντινών εικόνων*, Τόμος Α', Αθήνα: Αποστολική Διακονία, 1995, 106.

6. Βλ. Λεωνίδα Ουσπένσκυ, *Η εικόνα στο φως της ορθόδοξης ερμηνείας*, 171-172.

Σύμφωνα με τις *Πράξεις των Αποστόλων* το πλήθος, ενώ γιόρταζε στα Ιεροσόλυμα την εβραϊκή Πεντηκοστή, είδε μια πύρινη σφαίρα να περνά ανάμεσά τους και άκουσε ένα παράξενο βουητό. Περίεργοι ακολούθησαν τη σφαίρα και είδαν, σαν σε πυροτέχνημα, να σπάει η σφαίρα πάνω από το σπίτι στο οποίο βρίσκονταν οι μαθητές του Χριστού. Στο υπερώο οι μαθητές κάθονταν μαζί με άλλους κρυφούς μαθητές και γυναίκες μαθήτριες του Χριστού «ομοθυμαδόν» (*Πράξ.* 1:14) και περίμεναν να εκπληρωθεί η υπόσχεση που έδωσε ο διδάσκαλός τους λίγο πριν την Ανάληψη.

Στην εικόνα παρουσιάζεται ο Θεός που γίνεται προσιτός στον άνθρωπο με τις ενέργειές του.<sup>7</sup> «Ἡμεῖς δ' ἐκ τῶν ἐνεργειῶν γνωρίζειν λέγομεν τὸν Θεὸν ἡμῶν, τῇ δὲ οὐσίᾳ αὐτῇ προσεγγίζειν οὐχ ὑπισχνούμεθα. Αἱ μὲν γὰρ ἐνέργειαι αὐτοῦ πρὸς ἡμᾶς καταβαίνουσιν, ἡ δὲ οὐσία αὐτοῦ μένει ἀπρόσιτος», αναφέρει ο Μέγας Βασίλειος.<sup>8</sup> Οι μαθητές παίρνουν δίκαια και ισάξια τη χάρη του Αγίου Πνεύματος με τις πύρινες γλώσσες. Μετά την κάθοδο του Αγίου Πνεύματος, συνεχίζεται στο διηνεκές η ζωοποιός χάρη του στον κόσμο. Προσφέρεται δίκαια και ισότιμα ως δώρο και χάρη σε οποιαδήποτε χρονική στιγμή και σε οποιονδήποτε. Οι μαθητές μετέχουν των ενεργειών του Θεού,<sup>9</sup> χωρίς αυτό να είναι ανασταλτικός παράγοντας στην προβολή της προσωπικότητας και της ιδιομορφίας του καθενός. Η χάρη του Αγίου Πνεύματος δεν καταστρέφει και δεν εξαφανίζει τις ιδιαιτερότητες κάθε ξεχωριστής προσωπικότητας.<sup>10</sup> Αντίθετα η διαφορά προάγει την ποικιλία και φέρνει την ενότητα.<sup>11</sup> Εδώ έγκειται και μια βασική διαφορά του Χριστιανισμού από διάφορες πολυθεϊστικές

7. Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η θεολογία της εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, 635.

8. Μέγας Βασίλειος, *Επιστολαί*, 234, PG 32, 868.

9. Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η εικόνα στο φως της ορθόδοξης ερμηνείας*, 183.

10. Βλ. Κάλλιστος Γουέαρ, *Ο ορθόδοξος δρόμος*, μτφρ. Μαρία Πάσχου, Αθήνα: Επτάλοφος, 2001, 111.

11. «Κατά τον διαμερισμόν των πυρίνων γλωσσών, εκάλεσε το παν εις ενότητα, ίνα εν ομονοία δοξάζομεν το Πνεύμα το Άγιον». Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η εικόνα στο φως της ορθόδοξης ερμηνείας*, 185.

θηρησκειές.<sup>12</sup> Ο Ινδουισμός και ο Βουδισμός θεωρούν ότι φτάνουν στην τέλεια κατάσταση, μόνο όταν γίνουν ένα με τη θεϊκή ουσία. Μετέχοντας της ουσίας γίνονται θεοί, εξαφανίζεται η προσωπικότητά τους, αφού απορροφάται η ανθρώπινη φύση από τη θεϊκή. Στην εικόνα της Πεντηκοστής γίνεται ξεκάθαρος ο διαχωρισμός της θείας ουσίας, η οποία είναι αμέθεκτη και απρόσιτη<sup>13</sup> στον άνθρωπο και στην κατά δύναμη μετοχή του ανθρώπου στις θείες ενέργειες.<sup>14</sup> Το άκτιστο φως δωρίζεται σε όλους και χρησιμοποιείται από τον καθένα κατά το μέτρο των πνευματικών του δυνατοτήτων. Αυτές τις πνευματικές δυνατότητες οφείλει ο ίδιος ο άνθρωπος να τις αναπτύξει και να τις αξιοποιήσει προς την κατεύθυνση της μεταμορφωτικής προοπτικής.<sup>15</sup> Αυτό εξάλλου φανέρωσε και ο Χριστός στους μαθητές του Πέτρο, Ιάκωβο και Ιωάννη όταν ανέβηκαν στο όρος Θαβώρ. Ο Χριστός αποκάλυψε ότι ήταν η πηγή του φωτός και ο κάθε μαθητής<sup>16</sup> δέχτηκε τόσο φως, όσο άντεχαν τα πνευματικά του μάτια. Σύμφωνα και με τον Άγιο Γρηγόριο Παλαμά «μεταμορφοῦται τοῖνυν, οὐχ ὁ οὐκ ἦν προσλαβόμενος, ἀλλ' ὅπερ ἦν τοῖς οἰκείοις μαθηταῖς ἐκφαινόμενος, διανοίγων τούτων τὰ ὅμματα».<sup>17</sup>

Η εικόνα είναι πλημυρισμένη από το θείο φως. Οι απόστολοι φέρουν στα κεφάλια τους φωτοστέφανα, γιατί αποδέχονται τη χάρη του Αγίου Πνεύματος. Το φως δεν είναι αποτέλεσμα εξωτερικό. Το χρυσό από τη φύση του είναι ξένο ως προς τα γήινα χρώματα.<sup>18</sup>

12. Βλ. Philip Sherrard, *Το ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, μτφρ. Ιωσήφ Ροηλίδης, Αθήνα: Ακρίτας, 1994, 17.

13. Βλ. Philip Sherrard, *Το ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, 9.

14. Με την κάθοδο του Αγίου Πνεύματος, η Τριαδική Θεότητα γίνεται προσιτή: «Ἐν ἐκείνῃ τῇ ἡμέρᾳ γνώσεσθε ὑμεῖς ὅτι ἐγὼ ἐν τῷ πατρὶ μου καὶ ὑμεῖς ἐν ἐμοὶ καὶ ἐγὼ ἐν ὑμῖν». *Ιω.* 14:20.

15. Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η θεολογία της εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, 187.

16. «Ο αγιασμός του Αγίου Πνεύματος δεν δόθηκε σε ένα πρόσωπο μέσω άλλου, αλλά άμεσα στο καθένα ως μέλος της Εκκλησίας». Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η εικόνα στο φως της ορθόδοξης ερμηνείας*, 194.

17. Γρηγόριος Παλαμάς, *Λόγος υπέρ των ιερών ησυχάζόντων*, PG 150, 1232.

18. Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η θεολογία της εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, 634.

Είναι η ενέργεια του Θεού, που ξεχειλίζει μέσα από το μεταμορφωμένο άνθρωπο.<sup>19</sup> Όταν ο άνθρωπος φωτιστεί, γίνει κατοικητήριο του Αγίου Πνεύματος, δεν μένει στην αφάνεια αλλά το θείο φως εκδηλώνεται και εκπέμπεται σε όλες τις πτυχές της ζωής του, φωτίζοντας το δρόμο και άλλων συνανθρώπων του. Οι άγιοι είναι ένα «ζωντανό ολοκαύτωμα»<sup>20</sup> των θείων ενεργειών, όπου «ό ... καρπός τοῦ Πνεύματός ἐστιν ἀγάπη, χαρά, εἰρήνη, μακροθυμία, χρηστότης, ἀγαθὸν σὺννη, πίστις, πραότης, ἐγκράτεια» (Γαλ. 5:22-23).

Στις πλείστες εικόνες της Πεντηκοστής οι μαθητές δεν φέρουν φωτοστέφανο. Με αυτό επιδιώκεται να φανεί η πνευματική κατάσταση των ανθρώπων πριν και μετά την επιφοίτηση του Αγίου Πνεύματος. Εξάλλου σε όλες τις εικόνες του Δωδεκάορτου οι μαθητές του Χριστού ποτέ δεν έχουν φωτοστέφανα, γιατί ακόμα δεν είχαν αντιληφθεί πλήρως την αλήθεια. Οι προσωπικές εικόνες των αποστόλων έχουν φωτοστέφανο, διότι με τη σχέση και εμπειρία που απέκτησαν από τη χάρη του Θεού και την αξιοποίηση των χαρισμάτων τους ως το τέλος της ζωής τους, έφτασαν στη θέωση. Το φωτοστέφανο αποτελεί την αντανάκλαση της δόξας του Θεού, όπως σε ένα καθρέφτη.<sup>21</sup>

Κατά τη διάρκεια των δέκα ημερών από την Ανάληψη, οι μαθητές εκλέγουν τον Απόστολο Ματθία (βλ. *Πράξ.* 1:26), ο οποίος ήταν ένας από τους εβδομήντα δύο κρυφούς μαθητές του Χριστού. Ήταν εντολή του Χριστού να συμπληρώσουν τη θέση του Ιούδα. Ο αριθμός δώδεκα έχει κεφαλαιώδη σημασία. Παραπέμπει στην παλαιοδιαθητική αναφορά των δώδεκα φυλών του Ισραήλ. Συμβολίζει την ολότητα, την τελειότητα και αρτιότητα του κόσμου. Ο Χριστός επιλέγει δώδεκα μαθητές, ώστε όλες οι φυλές, όλα τα έθνη, να περιλαμβάνονται στη διάδοση του ευαγγελίου και στο φωτισμό. Μέσα από

19. Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η εικόνα στο φως της ορθόδοξης ερμηνείας*, 177.

20. Philip Sherrard, *Το ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, 45.

21. Βλ. Παύλος Ευδοκίμωφ, *Η τέχνη της εικόνας. Θεολογία της ωραιότητας*, μτφρ. Κωνσταντίνος Χαραλαμπίδης, Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναράς, 1980, 147.

τον αριθμό δώδεκα<sup>22</sup> μεταφράζεται η πληρότητα του Σώματος του Χριστού, η Εκκλησία.

Οι δώδεκα απόστολοι στην ορθόδοξη εικόνα της Πεντηκοστής κάθονται σε ημικύκλιο, σε ομάδα των έξι αντίστοιχα. Ο αγιογράφος με τον τρόπο που τοποθετεί τους μαθητές φανερώνει την καθολικότητα, την ενότητα, την ομόνοια και τη συνοχή του Σώματος του Χριστού, της Εκκλησίας.<sup>23</sup> Το Άγιο Πνεύμα εισάγει στην Εκκλησία το «κατ' εικόνα» της Αγίας Τριάδας.<sup>24</sup> Κανένα μέλος της δεν είναι μονάδα ανεξάρτητη αλλά μέλος ενός συνόλου, όπου βοηθά και βοηθείται, διδάσκει και διδάσκεται, μιλά και ακούει.<sup>25</sup> Οι μαθητές δεν κάθονται σε έδρανο με ευθεία γραμμή, γιατί αυτό θα δήλωνε την απόσταση μεταξύ τους. Οι μισοί θα ήταν στην ανατολή και οι άλλοι μισοί στη δύση. Θα είχαν διαφορετικές προοπτικές, θα είχαν αντίθετη φορά. Δεν κάθονται ούτε σε καθέτως παράλληλα έδρανα, διότι ακριβώς θα ήταν δύο αντίθετα στρατόπεδα, που μάχονται μεταξύ τους για το ποιος θα υπερισχύσει. Η κυκλική δε διάταξη των αποστόλων θα έδινε την εντύπωση στο θεατή ότι η επιφοίτηση του Αγίου Πνεύματος συνέβηκε μια φορά σε συγκεκριμένο χρόνο, χώρο και πρόσωπα και δεν έχει διαχρονικότητα.

Στις δύο άκρες του ημικυκλίου κάθονται δυο αμούστακοι, νεαροί απόστολοι. Είναι ο Φίλιππος και ο Θωμάς. Ο αγιογράφος θέλει να δώσει το μήνυμα στους πιστούς ότι οι ενέργειες του Αγίου Πνεύματος συνεχίζουν να φωτίζουν τους νεοεισερχόμενους στην Εκκλησία. Το μυστήριο του Βαπτίσματος έδωσε στον πιστό την αναγέννησή του εξ ύδατος και πνεύματος, αφού συμμετείχε στην τριήμερη ταφή και ανάσταση του Χριστού μέσα στην πνευματική μήτρα της Εκκλησίας.

---

22. Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η εικόνα στο φως της ορθόδοξης ερμηνείας*, 175.

23. Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η θεολογία της εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, 675.

24. Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η εικόνα στο φως της ορθόδοξης ερμηνείας*, 185.

25. Βλ. Χρυσόστομος Χρυστόπουλος, «Το είναι της Εκκλησίας», *Εφημέριος 7* (2010) 4.

Αυτή η πνευματική ανάπλαση επιτρέπει στον άνθρωπο να φέρει τη σφραγίδα εγκυρότητας. Το μυστήριο του Χρίσματος χαρίζει στον άνθρωπο δωρεάν τα δώρα του Αγίου Πνεύματος. Έτσι όλοι οι βαπτισμένοι χριστιανοί έχουν τη γενική ιεροσύνη. Δέχτηκαν δηλαδή το Χριστιανισμό από τους διαδόχους των αποστόλων, που είναι οι ιερείς, και αυτοί με τη σειρά τους οφείλουν να ιεροποιούν το κάθε δημιουργημα του Θεού.

Η Εκκλησία, όπως περιγράφεται και στο σύμβολο της πίστεως, είναι μία, ενιαία, γιατί ο ιδρυτής της είναι ο ένας Τριαδικός Θεός της αγάπης. Είναι αγία γιατί αποτελεί εργαστήριο στο οποίο ο Πανάγιος Θεός αγιάζει, φωτίζει και μεταμορφώνει τους ανθρώπους.<sup>26</sup> Καθολική, ακέραια και ολοκληρωμένη είναι η Εκκλησία ως προς τη θεϊκή της σύσταση, αλλά και ως προς τα δόγματα και τις αλήθειες που προσβύει. Διακρίνεται επίσης για την αποστολικότητά της. Αυτός ο άρρηκτος δεσμός που συνέχει τους σημερινούς ιερείς με τους αποστόλους είναι δείγμα ορθής συνέχειας της ζωής της Εκκλησίας μέσα στους αιώνες. Ο Επίσκοπος προσφέρει στον κάθε νεοχειροτονούμενο κληρικό, κατά τη διάρκεια της χειροτονίας του, τη μαρτυρία της διαδοχής, να τη διατηρήσει και να τη μεταλαμπαδεύσει στους επόμενους.<sup>27</sup> Με τη χειροτονία οι κληρικοί φέρουν ανεξάντλητη την ειδική ιεροσύνη. Βέβαια η μαρτυρία είναι όλα όσα είδαν, άκουσαν, ψηλάφησαν οι απόστολοι, κατά την επίγεια ζωή του Χριστού, αλλά και η εμπειρία της μετοχής τους στη θεία χάρη, κατά την Πεντηκοστή. Δίκαια, λοιπόν, ο Επίσκοπος δίνει τον Αμνό κατά την ώρα της Θείας Λειτουργίας στο νεοχειροτονηθέντα κληρικό.

Στα χέρια τους οι απόστολοι κρατούν τη μαρτυρία του ευαγγελικού λόγου. Αυτοί που έχουν ανά χείρας βιβλίο, είναι αυτοί που διετήρησαν γραπτά τη ζωή και την ανάσταση του Κυρίου, ώστε και οι διάδοχοί τους να παίρνουν τη γραπτή μαρτυρία της διαβεβαίωσης της σωτηρίας του κόσμου. Ο αγιογράφος αφαιρεί δύο από τους μα-

---

26. Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η θεολογία της εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, 638.

27. Βλ. Αγγελική Τσαγκάρη, «Η συνοδική συνείδηση της Εκκλησίας», *Γρηγόριος Παλαμάς* 796 (2003) 135.

θητές του Χριστού, για να τοποθετήσει τους Ευαγγελιστές Μάρκο και Λουκά<sup>28</sup> μαζί με τον Ιωάννη και το Ματθαίο. Οι υπόλοιποι απόστολοι έχουν στα χέρια τους κλειστό ειλητάριο. Είναι όσοι δεν συνέβαλαν γραπτώς στη διάδοση του ευαγγελίου αλλά προφορικά.<sup>29</sup> Έτσι γραπτή και προφορική παράδοση είναι ισάξια στη ζωή της Εκκλησίας. Συναμφότερες εξυπηρετούν όλα τα πνευματικά επίπεδα των ανθρώπων. Εξάλλου, βασικός σκοπός των αποστόλων είναι να διαδοθεί το χαρμόσυνο άγγελμα της αναστάσεως και να σκιρτήσει ο κάθε άνθρωπος από προσδοκία αναστάσεως νεκρών και ζωής του μέλλοντος αιώνας. Βασικό σύμβολο που διακρίνεται στην ενδυμασία των μαθητών είναι τα κίτρινα περιβραχιόνια στο ιμάτιό τους, που δηλώνουν τη σωτηριολογική αποστολή τους στον κόσμο. Με το ίδιο διακριτικό σύμβολο της αποστολής περιγράφονται και οι προφήτες της Παλαιάς Διαθήκης.<sup>30</sup> Κύριος σκοπός τους ήταν να διαδώσουν και να αναθερμάνουν στους ανθρώπους την προσδοκία της ελεύσεως του Μεσσία στον κόσμο. Κύριος της αποστολής για τη σωτηρία του ανθρωπίνου γένους είναι ο Ιησούς Χριστός, γι' αυτό και φέρει στο κόκκινο ιμάτιό του το κίτρινο και πολλές φορές χρυσοκόνδυλο περιβραχιόνιο.

Στη μέση των αποστόλων βρίσκεται κενό διάστημα. Είναι η θέση του διδασκάλου Χριστού. Είναι αναντικατάστατος και οι μαθητές αφήνουν χώρο στον ίδιο, γιατί από αυτόν καθοδηγούνται νοητά.<sup>31</sup> Η εικόνα της Πεντηκοστής φανερώνει ακριβώς το είναι της Εκκλησίας, το μέγα μυστήριο της λειτουργικής συνοχής της Εκκλησίας.<sup>32</sup> Ο Χριστός είναι η κεφαλή της Εκκλησίας: «οὐ γάρ εἰσι δύο ἢ τρεῖς συνηγμένοι εἰς τὸ ἕμὸν ὄνομα, ἐκεῖ εἰμι ἐν μέσῳ αὐτῶν» (Ματθ. 18:20).

28. Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η εικόνα στο φως της ορθόδοξης ερμηνείας*, 178.

29. Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η εικόνα στο φως της ορθόδοξης ερμηνείας*, 179.

30. Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η εικόνα στο φως της ορθόδοξης ερμηνείας*, 180.

31. Βλ. Παύλος Ευδοκίμωφ, *Η τέχνη της Εικόνας. Θεολογία της ωραιότητας*, 253.

32. Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η εικόνα στο φως της ορθόδοξης ερμηνείας*, 180-181.

Οι άνθρωποι είναι το σώμα του Χριστού. Μέσα στην Εκκλησία οι άνθρωποι κοινωνούν της τριαδικής αγαπητικής κοινωνίας του Θεού, μεταμορφώνεται η ύπαρξή τους, αλλάζει όλος ο κόσμος. Η Εκκλησία είναι ένα εργαστήριο, το οποίο αναδεικνύει άγιες μορφές. Δίκαια λοιπόν στην Εκκλησία υπάρχουν αναρτημένες οι εικόνες των αγίων, γιατί αυτοί μιμήθηκαν την εικόνα του εν Τριάδι Θεού, του Θεανθρώπου Χριστού. Με τη ζωή του ο Χριστός έδειξε στους ανθρώπους ότι η θέωση είναι ένα γεγονός το οποίο μπορεί ο καθένας να αποκτήσει, φτάνει να το θέλει.

Στην Εκκλησία, σε κάθε Θεία Λειτουργία γεννιέται ο Χριστός. Έτσι παρομοιάζεται η Εκκλησία με το σώμα της Θεοτόκου, η οποία γέννησε τον Υιό και Λόγο του Θεού. Η εικόνα της Πεντηκοστής ως η κατ' εξοχήν εικόνα της Εκκλησίας παίρνει τα δώρα του Αγίου Πνεύματος προσωπικά. Η Παναγία απουσιάζει από την εικόνα, όχι από το γεγονός, γιατί δεν έχει λόγο να διπλασιάσει τη μορφή της Εκκλησίας που παρουσιάζεται με το σώμα των αποστόλων.<sup>33</sup> Εξάλλου η Παναγία είχε ήδη πάρει προσωπικά τα δώρα του Αγίου Πνεύματος κατά το γεγονός του Ευαγγελισμού.

Στις δύο αντίστοιχες πρώτες θέσεις, μεταξύ της θέσης του Χριστού, διακρίνονται οι Απόστολοι Πέτρος και Παύλος. Η Εκκλησία τους χαρακτηρίζει πρωτοκορυφαίους, «τὸν μὲν, ὡς τῶν Ἀποστόλων προεξάρχοντα, τὸν δέ, ὡς ὑπὲρ τοὺς ἄλλους κοπιάσαντα».<sup>34</sup> Ο Πέτρος αντιπροσωπεύει τον ιουδαϊκό λαό, ενώ ο Παύλος αντιπροσωπεύει τους λαούς όλων των εθνών.<sup>35</sup> Ο Απόστολος Παύλος δεν έλαβε μέρος στο ιστορικό γεγονός της Πεντηκοστής. Σύμφωνα με τη διήγηση του Λουκά στις *Πράξεις των Αποστόλων*, ο Σαούλ ήταν διώκτης των Χριστιανών και φανατικός της εβραϊκής θρησκείας. Έλαβε μέρος στο λιθοβολισμό του Πρωτομάρτυρα Στέφανου και υπήρξε αρχηγός της αποστολής για τη δίωξη των Χριστιανών όχι μόνο στα Ιεροσό-

33. Βλ. Παύλος Ευδοκίμωφ, *Η τέχνη της Εικόνας. Θεολογία της ωραιότητας*, 252.

34. *Μηναίο Ιουνίου*, Κεκραγάριο του Εσπερινού των Πρωτοκορυφαίων Αποστόλων, Αθήνα: Φως, 1987, 194.

35. Βλ. Ιωάννης-Χαρίλαος Βράνος, *Θεωρία αγιογραφίας*, Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναράς, 1992, 99.

λυμα αλλά και στη Δαμασκό (βλ. *Πράξ.* 22:4-16). Βέβαια στην πορεία του συμβαίνει η δική του προσωπική Πεντηκοστή. Η μεταστροφή του σε απόστολο του Χριστού γίνεται καθοριστική για όλα τα έθνη. Το Άγιο Πνεύμα δεν φώτισε μόνο μια φορά σε ένα συγκεκριμένο χώρο κάποια πρόσωπα. Αντίθετα το Άγιο Πνεύμα συνεχίζει την καρθαρτική, φωτιστική και θεοποιητική δραστηριότητά του σε ανθρώπους όλων των εποχών και περιοχών. Ανά πάσα στιγμή ο καθένας, αν θέλει, μπορεί να φωτιστεί από τη χάρη του Αγίου Πνεύματος, και έτσι να έχει κι αυτός νοητά μια θέση στην ομάδα των μαθητών - αποστόλων του Χριστού, των αγίων της Εκκλησίας.<sup>36</sup>

Η παραχώρηση της ψηλότερης θέσης στον Απόστολο Παύλο και τον Απόστολο Πέτρο είναι το πιο ελπιδοφόρο και αισιόδοξο μήνυμα που δίνει η Εκκλησία. Ότι κι αν είναι ο άνθρωπος στη ζωή του, όσα πάθη και αδυναμίες και αν έχει, όσες αμαρτίες κι αν τον συνθλίβουν, μπορεί η αποφασιστική μετάνοιά του να καθορίσει τη ζωή του. Η μεταστροφή και η πνευματική αλλοίωση του Παύλου φανερώνει και στον κάθε Σαούλ που θεωρεί την εικόνα, ότι η συντριβή του εγωισμού και του παράλογου φανατισμού, μπορεί ακόμα και την εσχάτη στιγμή της ζωής να αλλάξει τον προορισμό, την υπαρξιακή στοχοθεσία, να αποκτήσει τη σωτηρία.

Η αγιογραφία είναι η τέχνη που δεν εγκλωβίζεται στο διαιρετικό χωρόχρονο.<sup>37</sup> Στην εικόνα της Πεντηκοστής οι απόστολοι κάθονται απελευθερωμένοι από κάθε χωροχρονικό περιορισμό.<sup>38</sup> Έχουν ανοικτούς ορίζοντες, αφού ο Κύριός τους τούς δωρίζει το Πνεύμα της ελευθερίας και της αγάπης. Όλη η κτιστή πραγματικότητα ανοίγεται στο θεϊκό κάλεσμα. «Δεῖ γάρ τὸ φθαρτὸν τοῦτο ἐνδύσασθαι ἀφθαρσίαν καὶ τὸ θνητὸν τοῦτο ἐνδύσασθαι ἀθανασία» (*Α΄ Κορ.* 15:53). Τα κτήρια υποτάσσονται στην πνευματική προοπτική. Ο αγιογράφος επιτυγχάνει με το πινέλο του να αποδώσει την εσχατολογική προοπτική της απαλλαγής του ανθρώπου από το διαιρετικό χωρόχρονο.

36. Βλ. Σταμάτης Σκλήρης, *Εν εσόπτρῳ*, Αθήνα: Γρηγόρης, 1992, 95.

37. Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η εικόνα στο φως της ορθόδοξης ερμηνείας*, 168.

38. Βλ. Ιωάννης-Χαρίλαος Βράνος, *Θεωρία αγιογραφίας*, 88.

Με τον τρόπο που κάθονται οι μαθητές στο ημικύκλιο αποδεικνύεται η διαφορετική προσωπικότητά τους. Οι κινήσεις των προσώπων, των χεριών, των ποδιών, ακόμα και ο τρόπος που φορεί ο καθένας το ιμάτιο και το χιτώνα του φανερώσουν τη μοναδικότητα του καθενός. Το γεγονός της ενότητας δεν καταστρέφει τη διαφορετικότητα. Η διαφορά των χαρισμάτων τους και η εκδήλωσή τους σε διαφορετικούς τομείς δεν υποβιβάζει τη ζωή της Εκκλησίας. Αντίθετα η ποικιλία των διαφορών και η εκδήλωσή τους για το κοινό καλό προάγει την ενότητα. Η απουσία της μονοτονίας, ο πλούτος μέσα στην ενότητα και η ενότητα μέσα στην ετερότητα ερμηνεύουν το νόημα του γεγονότος.<sup>39</sup> Έτσι και οι σημερινοί διάδοχοι των αποστόλων διαθέτουν ο καθένας τη δική του προσωπικότητα. Ένας μπορεί να είναι άριστος στη μουσική, άλλος στο κήρυγμα, άλλος στο φιλανθρωπικό έργο, άλλος στην ποιμαντική-κατηχητική διδασκαλία, άλλος στη συγγραφή ή στην αγιογραφική τέχνη, άλλος στην προσέγγιση των πιστών. Όλοι με τον τρόπο τους και τα χαρίσματά τους δίνουν πολύπλευρες προεκτάσεις στις ανάγκες των πιστών. Κανένας δεν παράγει έργο για δική του, ατομική προβολή. Έτσι έρχεται η ενότητα. Όλοι εργάζονται και εμπνέονται από την αγάπη για τη σωτηρία των ανθρώπων.

Οι κινήσεις των αποστόλων είναι οι χειροπιαστές φανερώσεις του προσωπικού πνευματικού τους αγώνα. Αποδεικνύουν ταυτόχρονα τον τρόπο λειτουργίας τους μέσα στο σώμα της Εκκλησίας. Ο κάθε απόστολος αναλαμβάνει προσωπικά το μέγα έργο της κήρυξης του ευαγγελίου στην ανθρωπότητα. Μέσα στη δική τους επισκοπή ή ενορία έχουν την ευθύνη της πνευματικής καθοδήγησης του ποιμνίου τους. Το ημικύκλιο δίνει την ευχέρεια στον κάθε απόστολο να βλέπει τους συναποστόλους του. Να κρίνει την ορθότητα των πράξεών τους και να κρίνεται και αυτός για τη δική του γνησιότητα. Αυτό το γεγονός βοηθά τους αποστόλους να μην εμπλέκονται σε ατομικά, συμφεροντολογικά ζητήματα, αλλά να εργάζονται και να προάγουν το καλό της Εκκλησίας, όπως το φανέρωσε σε αυτούς ο Χριστός. Η αγάπη, η κατανόηση, η συνεργασία, η ειρηνική συνύπαρξη, η αυτοθυσία

---

39. Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η εικόνα στο φως της ορθόδοξης ερμηνείας*, 185.

για τη σωτηρία των ανθρώπων είναι προϋποθέσεις που πρέπει να διακατέχουν τους ιερείς αλλά και τα λαϊκά μέλη της Εκκλησίας.

Δίκαια και οι εικονογραφήσεις των Οικουμενικών Συνόδων έχουν ακριβώς τα ίδια χαρακτηριστικά με την εικόνα της Πεντηκοστής.<sup>40</sup> Το Άγιο Πνεύμα καθοδηγεί τους εκάστοτε αποστόλους να διατυπώσουν τη θεία αλήθεια. Οι απόστολοι, επειδή δεν εργάζονται για προσωπικά τους συμφέροντα, επιτυγχάνουν με τη χάρη του Θεού να διατυπώνουν διαχρονικές αλήθειες. Όλοι οι πατέρες της Εκκλησίας κατά τη διάρκεια των Συνόδων αποφάσιζαν με ομοφωνία, έκριναν και κρίνονταν για την αυθεντικότητά τους και ξεχώριζαν την αίρεση, τα προσωπικά συμφέροντα και μικροπρέπειες, από τη Μία Καθολική Εκκλησία. Αυτή η παράδοση συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας, φανερώνεται δε έμπρακτα κυρίως κατά τη σύγκληση των τοπικών ή Πανορθόδοξων Συνόδων.

Στο κάτω μέρος της εικόνας, μέσα σε σκοτεινό σπήλαιο, περιγράφεται ο κόσμος. Προσωποποιείται σαν ένας ηλικιωμένος άντρας με άσπρα γένια. Είναι για να φανερώσει την ηλικία της ανθρωπότητας επάνω στη γη. Φορεί κόκκινο ένδυμα, για να δηλώσει τις αιματηρές θυσίες,<sup>41</sup> και κορόνα στο κεφάλι. Στη θέση του ηλικιωμένου βασιλιά είναι ο κάθε άνθρωπος, ο οποίος είναι για την Εκκλησία βασιλιάς του εαυτού του και της κτίσης.<sup>42</sup> Όπως ο βασιλιάς αποφασίζει για το βασίλειό του και αναλαμβάνει ταυτόχρονα και την ευθύνη των πράξεών του, έτσι και ο καθένας έχει τη δική του<sup>43</sup> προσωπική ευθύνη της σωτηρίας του: κατά πόσο θέλει να μείνει στο σκοτάδι ή να μετακινηθεί στο φως. Ο Χριστός ήρθε στη γη για να απελευθερώσει τους ανθρώπους από τα σκοτάδια της αγνωσίας και του θανάτου. Με το φωτισμό του Αγίου Πνεύματος αποκαλύπτεται η όντως αλήθεια στον κόσμο. Υπάρχουν όμως και σήμερα άνθρωποι

40. Βλ. Παύλος Ευδοκίμωφ, *Η τέχνη της εικόνας. Θεολογία της ωραιότητας*, 253.

41. Βλ. Χρήστος Γκότσης, *Ο μυστικός κόσμος των Βυζαντινών Εικόνων*, 110.

42. Βλ. Λεωνίδα Ουσπένσκυ, *Η εικόνα στο φως της ορθόδοξης ερμηνείας*, 190.

43. Βλ. Λεωνίδα Ουσπένσκυ, *Η θεολογία της εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, 637.

που βρίσκονται σωματικά μεν στη μετά Χριστο εποχή, πνευματικά δε στην προ Χριστού. Ταλαιπωρούνται ψάχνοντας παρηγοριά και νόημα σε φθαρτά και πρόσκαιρα υλικά αγαθά. Ψάχνουν το νόημα της ζωής σε κόσμους σκοτεινούς και απαισιόδοξους, χωρίς υπαρκτές προοπτικές.<sup>44</sup> Κάποιες φορές ο αγιογράφος δίνει έμφαση στην οικουμενική προοπτική της Εκκλησίας τοποθετώντας μέσα στο σκοτεινό πλαίσιο διαφορετικές φυλές. Έτσι τονίζει ότι όλοι οι άνθρωποι βρίσκονται στην ίδια σκοτεινή πνευματική κατάσταση. Όλοι, όμως, μπορούν και έχουν το δικαίωμα να ζητήσουν το φωτισμό του Αγίου Πνεύματος και να οδηγηθούν στην εν Χριστώ μεταμόρφωσή τους. Ο κόσμος κρατεί σεντόνι στα χέρια του και μέσα έχει δώδεκα τυλιγμένα ειλητάρια. Είναι ο προφορικός λόγος των αποστόλων<sup>45</sup>-κληρικών ο οποίος είναι αρκετός, ώστε να φωτίσει τα πρώτα πνευματικά στάδια του ανθρώπου. Σύμφωνα με τον Φίλιππο Σιέραρντ, «αν κινηθεί προς το πρωτότυπό του, ενισχύοντας τις δυνατότητες που του έχει εναποθέσει αυτό το πρωτότυπο, θα γίνει λιγώτερο σκιώδες πράγμα, και θα ποτιστεί επιπλέον από αυτές τις ιδιότητες –ομορφιά, αρμονία, ειρήνη, ύπαρξη– που υπάρχουν σε μια πλήρως και ανεπτυγμένη και ενεργητική κατάσταση μόνο στην ίδια την ανώτερη πραγματικότητα».<sup>46</sup>

Μέσα στη λέξη κόσμος, με την ευρύτερη σημασία, περιλαμβάνεται και κάθε δημιουργήμα, πέρα από τον άνθρωπο. Έμβιοι και άβιοι οργανισμοί της κτίσης. Όλοι αυτοί, με την πτώση του ανθρώπου, συστενάζουν και συνωδίνουν. Όταν ο άνθρωπος μεταμορφώνεται πνευματικά, ανεβάζει αμέσως και την κτίση στην προπρωτική της κατάσταση. Τότε όλοι και όλα συγχαίρονται και συγχορεύουν μέσα στο φως της βασιλείας του Θεού. Η Εκκλησία καταργεί κάθε χωρισμό και νοστιμίζει με το λόγο της την παγκόσμια επικοινωνία των ανθρώπων.<sup>47</sup>

44. Βλ. Χρήστος Γκότσης, *Ο μυστικός κόσμος των Βυζαντινών Εικόνων*, 110.

45. Βλ. Παύλος Ευδοκίμωφ, *Η τέχνη της εικόνας. Θεολογία της ωραιότητας*, 253.

46. Philip Sherrard, *Το ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, 82.

47. Βλ. Παύλος Ευδοκίμωφ, *Η τέχνη της εικόνας. Θεολογία της ωραιότητας*, 46-47.

Βλέποντας συνολικά την εικόνα μπορούμε να τη διαχωρίσουμε σε τρία επίπεδα. Τον άκτιστο κόσμο στο ανώτερο επίπεδο, τον παρადεισιακό κόσμο, ο οποίος αναμορφώθηκε με την ενσάρκωση του Χριστού και την επίγεια, πτωτική κατάσταση, η οποία μπορεί να αναδημιουργηθεί μέσα στη χάρη του Αγίου Πνεύματος.<sup>48</sup> Μέσα στη τριπλή κλίμακα σχηματίζεται νοητά ένας σταυρός. Η κάθετη γραμμή ενώνει τον Θεό με τον κόσμο.<sup>49</sup> Οι απόστολοι κάθονται έτσι ώστε να σχηματίζουν ένα πέταλο στραμμένο προς τα κάτω. Η κορυφή του πετάλου είναι ανοικτή, ώστε η Εκκλησία να παραμένει διαρκώς ανοικτή στις θείες ενέργειες.<sup>50</sup> Θεός και κόσμος είναι σε πλήρη συνεργασία, ώστε να επιτελεσθεί το έργο της θείας οικονομίας.<sup>51</sup> Αν το πέταλο κλείσει, εκεί που είναι η κενή θέση του Χριστού, τότε αυτόματα η Εκκλησία μεταβάλλεται σε ένα ανθρώπινο κατασκεύασμα, στο οποίο δεν επιτρέπεται καθόλου η παρουσία του Θεού στη ζωή των ανθρώπων. Αν πάλι το πέταλο κλείσει από την κάτω πλευρά, αν δηλαδή η Εκκλησία συγκροτηθεί αφήνοντας έξω τον κόσμο, τότε θα είναι απλώς μία εσωστρεφής Εκκλησία. Μία Εκκλησία που δεν ανοίγει σε κανένα και δεν αγωνίζεται για κανένα. Και οι δύο περιπτώσεις οδηγούν την Εκκλησία σε έκπτωση από την αποστολή της, οπότε δεν έχει καμιά σχέση με το γεγονός της Πεντηκοστής.

Στην κάθετη γραμμή,<sup>52</sup> που ενώνει τον Θεό με τον κόσμο, διαγράφονται έξι νοητές οριζόντιες κλιμακωτές γραμμές, όσα και τα πρόσωπα που αλληλοκοιτάζονται. Η γραμμή που δημιουργείται μεταξύ των νεαρών προσώπων είναι μεγαλύτερη σε σύγκριση με τη

48. Βλ. Philip Sherrard, *Το ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, 108.

49. Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η εικόνα στο φως της ορθόδοξης ερμηνείας*, 188.

50. Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η εικόνα στο φως της ορθόδοξης ερμηνείας*, 187.

51. Στην αρχιερατική προσευχή φανερώνεται αυτή η συνεργασία: «Ἵνα πάντες ἔν ὧσι, καθὼς σύ, πάτερ, ἐν ἐμοὶ καὶ γὰρ ἐν σοί, ἵνα καὶ αὐτοὶ ἐν ἡμῖν ἔν ὧσιν, ἵνα ὁ κόσμος πιστεύσῃ ὅτι σύ με ἀπέστειλας». *Ιω.* 17:21.

52. «Η αγάπη του Θεού είναι ο μυστικός άξονας γύρω από τον οποίο ζούν, υπάρχουν και συγκρατούνται τα πάντα». Σταύρος Σ. Φωτίου, «Η αγάπη εκβάλλει το φόβο», Σταύρος Σ. Φωτίου (Επιμ.), *Ορθοδοξία και Ορθοπραξία*, Αθήνα: Αρμός, 2012, 204.

γραμμή που δημιουργείται με τους αμέσως επόμενους. Αυτός ο κλιμακωτός σταυρόσχημος σχεδιασμός εξυπηρετεί την πνευματική πρόοδο του ανθρώπου. Ενώ στην αρχή ο άνθρωπος, ως νεοφώτιστος, είναι απομακρυσμένος από τους συνανθρώπους του, όταν αρχίσει να ανεβαίνει πνευματικά, πλησιάζει και σχετίζεται αυθεντικά όλο και περισσότερο με κάθε συνάνθρωπό του. Ταυτόχρονα, όσο προοδεύει, φεύγει από τα χθαμαλά, επίγεια και φθαρτά και ανεβαίνει σε νέες υπαρξιακές και αγαπητικές σχέσεις με τον Θεό, ενδύεται τη θεία δόξα.<sup>53</sup>

Στην εικόνα της Πεντηκοστής, πραγματοποιείται η λειτουργία για τη σωτηρία του κόσμου. Ο Θεός δωρίζει τη χάρη του στους αποστόλους, ώστε και αυτοί με τη σειρά τους να αντιδωρίσουν τη θεία χάρη στον κόσμο, να διώξουν το σκοτάδι που καλύπτει τον κόσμο,<sup>54</sup> ώστε να επέλθει ο φωτισμός και η θέωσή του. Μέσα σε αυτή την προοπτική λειτουργεί σωτηριολογικά η Εκκλησία, κυρίως μέσα από το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας. Δίκαια, λοιπόν, η εικόνα της Πεντηκοστής ομοιάζει με την εικόνα του Μυστικού Δείπνου. Αποστολή της Εκκλησίας είναι η ψυχοσωματική σωτηρία του ανθρώπου. Η Εκκλησία νοιάζεται, κρίνει και κρίνεται για τη στάση που τηρεί για τις σωματικές αλλά και για τις πνευματικές ανάγκες των ανθρώπων. Στη Θεία Λειτουργία η κτίση αγιάζεται, μεταβάλλεται σε σώμα και αίμα Χριστού, ώστε κοινωνώντας οι άνθρωποι να υποδεχθούν μέσα τους τον ίδιο τον Θεό.<sup>55</sup> Σε κάθε Θεία Ευχαριστία ο ιερέας παρακαλεί τον Πατέρα να στείλει το Άγιο Πνεύμα να μεταβάλει το φωμί και το κρασί σε σώμα και αίμα Χριστού. Οι άνθρωποι κοινωνώντας τον Χριστό αγιάζονται και εξασφαλίζουν την αιώνια και αληθινή ζωή.



53. Βλ. Philip Sherrard, *Το ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, 128.

54. Βλ. Αρχιεπίσκοπος Αλβανίας Αναστάσιος, *Παγκοσμιότητα και Ορθοδοξία*, Αθήνα: Ακρίτας, 2005, 59.

55. Βλ. Αρχιεπίσκοπος Αλβανίας Αναστάσιος, *Παγκοσμιότητα και Ορθοδοξία*, 47.



Βάσος Καραγιώργης

Η ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΚΑΙ ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣΤΕΦΑΝΟΥ  
ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Το θέμα της ανακοίνωσής μου με προβληματίσε για πρώτη φορά όταν διαπίστωσα ότι ορισμένες θεϊκές μορφές που απεικονίζονται στα ψηφιδωτά της «Οικίας του Αιώνος» στην Κάτω Πάφο, όπως για παράδειγμα ο Ζεύς, ο Διόνυσος, ο Απόλλων, φέρουν φωτοστέφανο γύρω από το κεφάλι τους, κάτι που συνήθως συνδέεται περισσότερο με τη χριστιανική εικονογραφία. Η ύστερη αρχαιότητα και οι πρωτοχριστιανικοί χρόνοι δεν υπήρξαν στο κέντρο των αρχαιολογικών μου ενδιαφερόντων και για το λόγο αυτό δεν έδωσα συνέχεια στον προβληματισμό μου, απασχολημένος ως ήμουν με άλλα θέματα. Ευχαριστώ, λοιπόν, τους οργανωτές αυτού του Συμποσίου που μου έδωσαν την ευκαιρία να επανέλθω και να ερευνήσω, έστω και επιφανειακά, το θέμα αυτό και να παρουσιάσω ορισμένες παρατηρήσεις που έχουν γίνει και αφορούν κυρίως στην προέλευση του φωτοστέφανου από τη μακρινή αρχαιότητα.

Πρώτα-πρώτα θα ήθελα να αναφέρω ότι για το φωτοστέφανο υπάρχει απίστευτα μακρά βιβλιογραφία. Σε βιβλίο 730 σελίδων, που δημοσιεύθηκε το 1961 από την Marthe Collinet-Guérin με τίτλο *Histoire du nimbe des origines aux temps modernes*, παρατίθεται εκτενής βιβλιογραφία που αρχίζει από το 1593 με έξαρση κατά το δέκατο ένατο αιώνα. Εκτενέστατη είναι και η σύγχρονη βιβλιογραφία. Η έρευνα που επεχείρησα ήταν εντελώς επιφανειακή και απολογούμαι για την ισχνότητα των αποτελεσμάτων.

Αρχίζω με τις σημασίες του φωτοστέφανου, όπως καταγράφονται στο Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας από τον Γ. Μπαμπινιώτη, γιατί σ' αυτές καταφαίνεται και η ευρύτητα της χρήσης του. «Ο φωτοστέφανος ή το φωτοστέφανο: φωτεινός κύκλος με τον οποίον

περιβάλλεται η κεφαλή του Χριστού, της Παναγίας και των Αγίων στις αγιογραφίες ως σύμβολο αγιότητας». Μια άλλη σημασία είναι «καλή φήμη, αίγλη, όπως ο φωτοστέφανος του μαρτυρίου, της επιτυχίας, δόξα, κλέος».

Όπως θα δούμε πιο κάτω ο φωτοστέφανος σχετίζεται κατά την παγανιστική αρχαιότητα με τη σοφία, τη δύναμη, το κλέος, ενώ κατά τους χριστιανικούς χρόνους με την αγιότητα. Η αρχή της ιδέας του φωτοστέφανου, αυτού που οι Λατίνοι ονόμαζαν *nimbus*, οι Γάλλοι *nimbe*, οι Άγγλοι *halo*, είναι ο φωτεινός δίσκος σε συνδυασμό με την ανθρώπινη μορφή, γύρω από το κεφάλι ή γύρω από το σώμα. Ο φωτεινός δίσκος συμβολίζει το θείκο φως που εισδύει στο κεφάλι του ανθρώπου και στο σώμα του και στη συνέχεια εκπέμπεται προς τα έξω ως θεοσοφία, δόξα, δύναμη. Κάποτε διακοσμείται επιπρόσθετα και με ηλιακές ακτίνες. Είναι παραγωγός ενέργειας που προσδίδει στο ανθρώπινο ον τις ιδιότητες του θείου. Ο άνθρωπος στην αρχή συλλαμβάνει τη θείκη δύναμη ως προερχόμενη από το φως και τη θερμότητα που πηγάζουν από τον ήλιο. Γι' αυτό από τα προϊστορικά κιόλας χρόνια η θείκη αυτή δύναμη που εκπέμπεται έχει ως σύμβολο τον ηλιακό δίσκο και τις ηλιακές ακτίνες που διεισδύουν στην ανθρώπινη ύπαρξη.

Στην αρχαία Αίγυπτο ο Φαραώ Ακενατόν εισήγαγε στο βασίλειό του στην Αμάρνα, το δέκατο τέταρτο αιώνα π.Χ., τη λατρεία του Ατόν, του ηλιακού δίσκου που εκπέμπει ενέργεια και δύναμη. Ο ηλιακός δίσκος έγινε σύμβολο της φαραωνικής ηγεμονίας και συχνά παρουσιάζεται στο κεφάλι των βασιλέων. Σε ένα ανάγλυφο ο Ακενατόν με τη σύζυγό του Νεφερτίτη και τις δύο θυγατέρες τους βρίσκονται σε λατρευτική στάση μπροστά στον ηλιακό δίσκο που εκπέμπει τη δύναμή του μέσω των ακτίνων του και θα διεισδύσει στα ανθρώπινα σώματα γεμίζοντάς τα ενέργεια και θείκη δύναμη. Με τον τρόπο αυτό ο Φαραώ γίνεται ο μεσολαβητής μεταξύ της θείκης δύναμης του ήλιου και των ανθρώπων και αποκτά και ο ίδιος θείκη δύναμη στα όμματα των υπηκόων του.

Την ίδια περίοδο οι Χετταίοι φαντάζονταν τον ήλιο σαν δίσκο με φτερά, που διασχίζει το ουράνιο στερέωμα και δίνει ζωή και ενέργεια

στους ανθρώπους. Ο φτερωτός ηλιακός δίσκος γίνεται το σύμβολο της ηλιακής ενέργειας που μέσω των θεών ευεργετεί τους ανθρώπους, όπως τον βλέπουμε στην τέχνη της πρώτης χιλιετηρίδας π.Χ., στην τέχνη της Ανατολής αλλά και της Κύπρου, για παράδειγμα να εικονίζεται σε εξαρτήματα χάλκινων ιπποσκευών που βρέθηκαν στη Σαλαμίνα, στους «Βασιλικούς» τάφους του όγδοου - έβδομου αιώνα π.Χ. Στην Περσέπολη της Περσίας, σε ανάγλυφη παράσταση του έκτου - πέμπτου αιώνα π.Χ., βλέπουμε το φτερωτό δίσκο του μεγάλου θεού Ahura Mazda να πλανάται πάνω από τα κεφάλια του Δαρείου και του Ξέρξη.

Οι αρχαίοι Έλληνες κατέταξαν τον Ήλιο, τη Σελήνη, την Ηώ, ανάμεσα στους ήσσονος σημασίας θεούς, χωρίς ποτέ ωστόσο να έχουν οι αστρικοί αυτοί θεοί τη δύναμη και τη μαγεία που είχαν στην Ανατολή. Η θρησκεία των αρχαίων Ελλήνων δεν εμπεριέχει τόσο έντονο το στοιχείο του μυστικισμού που γέννησε το συμβολισμό του ηλίου σαν πηγή ενέργειας, σοφίας και δύναμης, όπως στην αρχαία Αίγυπτο και γενικότερα στην Ανατολή. Στην ελληνική μυθολογία ο Ήλιος οδηγεί το τέθριππό του στους ουρανούς κατά τη διάρκεια της ημέρας, όπως παρουσιάζεται στην αγγειογραφία της κλασικής περιόδου. Σ' ένα κρατήρα του τέταρτου αιώνα π.Χ. παριστάνεται η Ηώς (η Αυγή) πάνω στο τέθριππό της να διασχίζει τον έναστρο ουρανό συνοδευόμενη από τον Ήλιο πάνω στο άρμα του. Οι μορφές τους περιβάλλονται από μεγάλο φωτοστέφανο που περικλείει το κεφάλι και τους ώμους. Ο φωτοστέφανος εδώ συμβολίζει την ιδιότητά τους ως θεών που φέρνουν το φως στους ανθρώπους. Η παράσταση αυτή του φωτοστέφανου είναι η πλησιέστερη, εξ' όσων γνωρίζω, ως προς τη σημασία που έχει ο φωτοστέφανος σε μεταγενέστερες παραστάσεις.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να αναφερθώ στο μεταλλικό δίσκο, που υποτίθεται ότι προστάτευε τα κεφάλια των αγαλμάτων των αρχαϊκών κορών της Ακρόπολης των Αθηνών, εκτεθειμένα ως ήταν στο ύπαιθρο, και που είναι γνωστός ως μηνίσκος. Ποτέ ωστόσο βρέθηκε ένας τέτοιος μεταλλικός δίσκος. Αυτό που γνωρίζουμε είναι ότι στο άνω μέρος της κεφαλής μερικών αγαλμάτων υπάρχει ένα

μεταλλικό καρφί που ερμηνεύθηκε από τους αρχαιολόγους ως στήριγμα του μεταλλικού δίσκου. Αναφορές σ' αυτόν το μεταλλικό δίσκο βρίσκουμε στον Αριστοφάνη. Στους *Όρνιθες* ο χορός των φτερωτών πουλιών προειδοποιεί τους κριτές πως αν δεν δώσουν το πρώτο βραβείο στην Κωμωδία, θά 'ταν καλό να φορέσουν μηνίσκους, όπως τα αγάλματα. Οι νεώτεροι σχολιαστές του Αριστοφάνη, βασισμένοι σ' αυτό το χορικό, ερμήνευσαν το μηνίσκο ως μεταλλικό δίσκο που οι αρχαίοι τοποθετούσαν πάνω από τα κεφάλια των αγαλμάτων για να τα προστατεύουν από τις ακαθαρσίες των πουλιών. Παρόμοια μεταλλικά καρφιά βρέθηκαν στο άνω μέρος των μαρμαρίνων κεφαλιών θεών από το Γυμνάσιο της Σαλαμίνας, όπως για παράδειγμα του Ασκληπιού, που χρονολογείται στο δεύτερο αιώνα μ.Χ. Ο Αριστοφάνης δεν αναφέρει ποσώς ότι οι μηνίσκοι προστατεύουν τα αγάλματα από τις ακαθαρσίες των πουλιών. Είναι εξ άλλου αμφίβολο αν ένας δίσκος θα μπορούσε να προστατεύσει αποτελεσματικά ένα άγαλμα, εκτός αν επρόκειτο για μεγάλο σκιάδι, το οποίο δεν θα εδέχτο ασφαλώς η αισθητική διάθεση των Αρχαίων. Η Αμερικανίδα αρχαιολόγος Jody Maxmin, σε άρθρο της στο *Journal of Hellenic Studies* του 1975, προσπάθησε να ερμηνεύσει το μηνίσκο σαν ομπρέλα, η ερμηνεία της όμως δεν είναι πειστική γιατί μηνίσκος σημαίνει μισοφέγγαρο και όχι ομπρέλα. Η Collinet-Guérin, στην οποία αναφέρθηκα στην αρχή της ομιλίας μου, θεωρεί το μηνίσκο των αγαλμάτων που αναφέρει ο Αριστοφάνης, ως πρώτο δείγμα του ελληνικού φωτοστέφανου (σελ. 193).

Οι κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου και οι επαφές των Ελλήνων με τους πολιτισμούς και τις θρησκευτικές δοξασίες της Ανατολής επέφεραν σοβαρές αλλαγές στην ελληνική θρησκεία. Ο ίδιος ο Αλέξανδρος θεώρησε τον εαυτό του θεό και οι διάδοχοί του, μαζί με την πολιτική και στρατιωτική δύναμη, περιεβλήθησαν και με θεϊκή δύναμη, για να μπορούν να διοικούν ευκολότερα και αποτελεσματικότερα την αχανή ελληνιστική αυτοκρατορία. Νέοι θεοί εισήλθαν τότε στο ελληνικό πάνθεο επί εποχής των Πτολεμαίων, των βασιλέων της Αιγύπτου, όπως ο Σάραπης Ήλιος και η Ίσιδα που είχε σύμβολο τη σελήνη.

Το περίφημο γιγαντιαίο άγαλμα, που κοσμούσε την είσοδο του λιμανιού της Ρόδου και στήθηκε στα χρόνια του Πτολεμαίου Γ' (228 π.Χ.), γνωστό ως ο «Κολοσσός της Ρόδου», παρίστανε το θεό Ήλιο με ακτινωτό στεφάνι στο κεφάλι, όπως εικονίζεται σε μεταγενέστερα αντίγραφα.

Οι Πτολεμαίοι βασιλείς σε μια προσπάθεια επίδειξης παντοδυναμίας και απόλυτης εξουσίας, προσέδωσαν στους εαυτούς τους θεϊκές ιδιότητες. Κατά τη διάρκεια της πτολεμαϊκής κυριαρχίας στην Πάφο ίδρυσαν το «Κοινόν Κυπρίων», μια ομοσπονδία όπως θα την αποκαλούσαμε σήμερα, που είχε σκοπό την οργάνωση της λατρείας των βασιλέων και των μελών της βασιλικής οικογένειας. Ο θεσμός αυτός του «Κοινού Κυπρίων» διατηρήθηκε και κατά τη ρωμαϊκή περίοδο. Χαρακτηριστικός είναι ο ακτινωτός φωτοστέφανος που κοσμεί το κεφάλι του Πτολεμαίου Γ' όπως εμφανίζεται στα νομίσματά του, επίδραση από την Ασία, όπου τα αστρικά σύμβολα εξακολουθούσαν να αποτελούν στοιχεία θρησκευτικά.

Ο φωτοστέφανος, υπό μορφή του στρογγυλού δίσκου, κοσμεί το κεφάλι των θεών και των αυτοκρατόρων, όπως βλέπουμε για παράδειγμα σε παραστάσεις θεών της Παλμύρας (32 μ.Χ.). Παριστάνει τρεις θεότητες με ακτινωτό φωτοστέφανο, το θεό Ήλιο και τη θεά Σελήνη με τον ύψιστο θεό του παλμυρικού πανθέου τον Bel, κυρίαρχο του σύμπαντος, ο οποίος αντιστοιχεί με τον ελληνικό Δία.

Στις τοιχογραφίες της Πομπηίας, κυρίως σε παραστάσεις του θεού Απόλλωνα, ο θεός παριστάνεται με φωτοστέφανο. Οι Ρωμαίοι αυτοκράτορες, ακολουθώντας το παράδειγμα των Πτολεμαίων βασιλέων, παριστάνουν εαυτούς με φωτοστέφανο, όπως βλέπουμε στα νομίσματα του αυτοκράτορα Αντωνίνου του Ευσεβή (145 μ.Χ.). Το ίδιο και οι Αυτοκράτορες Μάρκος Αυρήλιος, όπως παριστάνεται σ' ένα ναό της Σαμπράθας της Λιβύης, ο Γκέτα και ο Λικίνιος. Με το να παρουσιάζονται οι Ρωμαίοι αυτοκράτορες με φωτοστέφανο, καταδεικνύουν μεγαλοπρέπεια, δύναμη και δόξα.

Απαντούμε το φωτοστέφανο στα χρόνια της μετάβασης από τον παγανισμό στο χριστιανισμό. Χαρακτηριστικό της μεταβατικής αυτής περιόδου είναι το ψηφιδωτό που βρέθηκε στο Βατικανό, στο μαυ-



Εικ. 1: Ψηφιδωτό Χριστού-Ήλιου, Μουσώλειο κάτω από τη βασιλική Αγίου Πέτρου, Βατικανό.

σωλείο κάτω από τη βασιλική του Αγίου Πέτρου, και παριστάνει τον Θεό-Ήλιο (Sol invictus) - Χριστό με ακτινωτό φωτοστέφανο να οδηγεί το άρμα του στους ουραμούς (εικ. 1). Χρονολογείται στις αρχές του τέταρτου αιώνα μ.Χ.

Ο Μέγας Κωνσταντίνος επέφερε ριζικές αλλαγές στο Ανατολικό Ρωμαϊκό κράτος, που επηρέασαν το ρουν της ιστορίας και άνοιξαν το δρόμο για την επικράτηση της νέας θρησκείας, του χριστιανισμού. Με την κατατρόπωση του Λικίνιου το 323 μ.Χ. έγινε απόλυτος άρχων και μεταξύ των ετών 325-330 έκτισε τη νέα πρωτεύουσα του χριστιανικού κράτους, την Κωνσταντινούπολη. Και ο Κωνσταντίνος χρησιμοποίησε στην αρχή της βασιλείας του, στα νομίσματα το φωτοστέφανο, που ήταν το σύμβολο της

δύναμης και της δόξας των θεών του Ολύμπου και των Ρωμαίων αυτοκρατόρων (εικ. 2). Σε μαρμάρινο ανάγλυφο της εποχής του Αδριανού, όπου ο αυτοκράτορας παρουσιάζεται έφιππος σε σκηνή



Εικ. 2: Νόμισμα Κωνσταντίνου με φωτοστέφανο (Ticinum, 316 μ.Χ., Ashmolean Museum, Οξφόρδη).



Εικ. 3: Μετάλλιο με παράσταση κυνηγιού λιονταριού, Θριαμβικό Τόξο Κωνσταντίνου, Ρώμη.

κυνηγιού, και χρησιμοποιήθηκε εκ νέου για να κοσμήσει το θριαμβικό τόξο του Κωνσταντίνου στη Ρώμη, ο φωτοστέφανος χαράχθηκε γύρω από το κεφάλι του αυτοκράτορα, ενδεικτικό ότι στη δεύτερη αυτή χρήση απεικόνιζε τον Κωνσταντίνο. Με φωτοστέφανο πάλι παριστάνεται ο ίδιος σε άλλο μαρμάρινο μετάλλιο με παράσταση κυνηγιού λιονταριού (εικ. 3) στο τόξο του Κωνσταντίνου.

Ο Κωνσταντίνος εντυπωσιάστηκε από τον ηρωισμό της διωκόμενης τότε χριστιανικής εκκλησίας. Η θαρραλέα νίκη του εναντίον του Μαξεντίου τον έφερε πιο κοντά στο Θεό των Χριστιανών, στον οποίο απέδωσε τη νίκη του και έγινε υπερασπιστής της νέας θρησκείας. Βαπτίστηκε χριστιανός στο τέλος του βίου του.

Σαφώς είχε επηρεασθεί από τον πατέρα του Κωνσταντίνο που ήταν ανεκτικός έναντι των Χριστιανών. Ο Κωνσταντίνος προσομοίασε τον εαυτό του με τον θεό Ήλιο, τον Αήττητο, και τελικά δέχθηκε τον ίδιο συμβολισμό για τον Χριστό που αναλαμβάνεται στους ουρανούς οδηγώντας το άρμα του.

Ο θρίαμβος του Κωνσταντίνου και μέσω αυτού της νέας θρησκείας καταδεικνύεται εύγλωττα στα ψηφιδωτά της Ροτόντας στη Θεσσα-

λονίκη. Στο κεντρικό μετάλλιο του τρούλλου παριστάνονται τέσσερις φτερωτές Νίκες / άγγελοι που κρατούν την κοσμική σφαίρα. Ανάμεσά τους εμφανίζεται το μυθικό πουλί φοίνιξ με φωτοστέφανο γύρω από το κεφάλι του και ακτίνες φωτός που προσδιορίζουν την παρουσία του θεού Ηλίου (Sol invictus) που αναφέραμε προηγουμένως. Το ψηφιδωτό στο κέντρο του μεταλλίου είναι καταστραμμένο, σώζεται όμως μέρος του φωτοστέφανου ισταμένου ανδρός που κρατά σκήπτρο, που κατά πάσαν πιθανότητα παριστάνει τον ίδιο τον Αυτοκράτορα Κωνσταντίνο, όπως αναφέρουν σε πρόσφατη δημοσίευση ο Χαράλαμπος Μπακιρτζής και η Πέλλη Μάστορα. Η κεντρική αυτή μορφή παριστάνει τη θριαμβευτική έλευση του ιδίου του αυτοκράτορα κατ' απομίμηση των παραστάσεων του θεού Ηλίου της Ύστερης Αρχαιότητας συμβολίζοντας πια κάτι εντελώς νέο, τη θριαμβευτική έλευση του Χριστού κατά τη Δευτέρα Παρουσία.

Πιστεύεται ότι η Ροτόντα εκτίσθη από τον Κωνσταντίνο ως μαυσωλείο του με την ευκαιρία της καθιέρωσης της Θεσσαλονίκης ως πρωτεύουσας και εκοσμήθη με ψηφιδωτά.

Ο φωτοστέφανος κοσμεί πια τα κεφάλια των διαδόχων του Μεγάλου Κωνσταντίνου, όπως βλέπουμε σε νόμισμα του Θεοδοσίου Α' (392-395 μ.Χ.) αλλά ένας νέος διεκδικητής του φωτοστέφανου κάνει τώρα την εμφάνισή του, ο Χριστός, μεταξύ των ετών 360 και 390, όπως βλέπουμε στα εντοίχια ψηφιδωτά του μαυσωλείου της Κωνσταντίας (Santa Constanza) στη Ρώμη (εικ. 4). Ο Χριστός αντικαθιστά τρόπον τινά τον ένθρονο ή θριαμβευτή αυτοκράτορα, ο οποίος παραδίδει το Νόμο στους Αποστόλους Πέτρο και Παύλο. Άλλο παράδειγμα παράστασης του Χριστού με φωτοστέφανο παρουσιάζεται στα ψηφιδωτά του μαυσωλείου της Γάλας Πλακιδίας στη Ραβέννα, του πρώτου μισού του πεμπτου αιώνα, όπου ο Χριστός εικονίζεται ως Καλός Ποιμής.

Στην αρχή της ομιλίας μου έκανα αναφορά στα ψηφιδωτά της «Οικίας του Αιώνα» στην Πάφο, που χρονολογούνται στο δεύτερο τέταρτο του τέταρτου αιώνα, όταν πλέον ο Χριστιανισμός είχε ήδη ριζωθεί ανάμεσα στον παφιακό λαό. Γιατί όμως παριστάνονται παγανιστικοί θεοί σε συνθέσεις χριστιανικής εικονογραφίας; Σ' ένα από



Εικ. 4: Η παράδοση του Νόμου από τον Χριστό στους αποστόλους Πέτρο και Παύλο, Santa Constanza, Ρώμη.

τα πέντε διάχωρα που κοσμούν το δάπεδο ενός δωματίου παριστάνεται ο Ερμής καθήμενος να κρατά στα γόνατά του το νεαρό Διόνυσο με φωτοστέφανο στο κεφάλι, έτοιμο για τη βάπτισή. Σ' άλλα διάχωρα παριστάνονται θεοί του Ολύμπου, ο Δίας, ο Απόλλων, η Θέτις και άλλοι με φωτοστέφανο. Όπως ορθά παρατήρησε ο ανασκαφέας W.A. Daszewski τα ψηφιδωτά αυτά δημιουργήθηκαν υπό την υψηλή προστασία ομάδας της αριστοκρατικής κοινωνίας της Πάφου υπό την επίδραση της νεο-πλατωνικής φιλοσοφίας που άνθισε στην εποχή του Ιουλιανού, παρ' όλον ότι ο Χριστιανισμός είχε αναγνωρισθεί ως η επίσημη θρησκεία του ρωμαϊκού κράτους. Σύμφωνα με τη νεο-πλατωνική φιλοσοφία ο σωτήρας του κόσμου ήταν ο νεαρός Διόνυσος, που συγκεντρώνει στο πρόσωπό του όλες τις αρετές για να επιβάλει

τη νέα κοσμική τάξη. Ο Χριστιανισμός ανάμεσα στα άλλα εικονογραφικά στοιχεία παρέλαβε και το φωτοστέφανο, τον οποίο καθιέρωσε ως χαρακτηριστικό αγιότητας του Χριστού και άλλων αγίων μορφών. Την εποχή αυτή καθιέρωσης του χριστιανισμού εύστοχα απάντησε το Μαντείο των Δελφών: «Οὐκέτι Φοῖβος ἔχει καλύβαν, οὐ μάντιδα δάφνην».

Με την ομιλία μου έχω εισβάλει σε τομείς της αρχαιολογίας με τους οποίους δεν είμαι διόλου εξοικειωμένος. Η περιορισμένη γνώση της αρχαιολογίας που λίγο-πολύ κατέχω εκτείνεται χρονολογικά μόνο σε περιόδους της προϊστορίας. Με την ομιλία μου θέλησα απλούστατα να διερευνήσω την προέλευση ενός χριστιανικού συμβόλου, ενός συμβόλου με βαθιές ρίζες στο απώτερο παρελθόν, που πολύ συχνά συναντούμε στην εκκλησιαστική εικονογραφία έως τις ημέρες μας.

#### BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abbate, Fr. (ed.), *Christian Art of the 4th to 12th centuries*, translated by P. Swinglehurst, London: Octopus Books, 1927, fig. 23.
- Ahlqvist, A., “Cristo e l'imperatore romano: I valori simbolici del nimbo.” *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 15 (2004) 207-227.
- Bakirtzis, Ch., “Rotunda,” in Ch. Bakirtzis, E. Kourkoutidou-Nikolaïdou and Chr. Mavropoulou-Tsiouni, *Mosaics of Thessaloniki, 4th-14th century*, Athens: Kapon Editions, 2012, 48-127.
- Bittel, K., *Les Hittites*, Paris 1976, 211.
- Collinet-Guérin, M., *Histoire du nimbe des origins aux temps modernes*, Paris 1961.
- Daszewski, W.A., “La Maison d' Aion,” in W.A. Daszewski and D. Michaelides, *Guide des mosaïques de Paphos*, Nicosia 1989, 63-71.
- De Franciscis, A., Schefold, K. et al., *La pittura di Pompei. Testimonianze dell' arte romana nella zona sapolta dal Vesubio nel 79 d.C.*, Milano 1999.
- Ghirshman, R., *Perse. Proto-Iraniens, Mèdes, Achémenides*, Paris 1963, 198-261.
- Gros de Beler, A., *La mythologie Egyptienne*, Paris 1998, 22-23.

- Karageorghis, V., *Sculptures from Salamis I*, Nicosia 1964, 36.  
 ——— *Excavations in the Necropolis of Salamis III*, Nicosia 1974, 23, 25, 27, 7, 81-82, 84-85, 113.  
 Κακριδής, Ι. Θ., «Οι θεοί», *Ελληνική Μυθολογία*, Τόμος 2, Αθήναι 1986, 224-231.  
 Leclercq, H., “Nimbe,” in F. Cabrol and H. Leclercq, *Dictionnaire d’Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris 1935, 1272-1312.  
 Maxmin, J., “Meniskoi and the Birds,” *Journal of Hellenic Studies* 95 (1975) 175-180.  
 Starcky, J., “Palmyre,” in *Aus pays de Baal et d’Astarté. 10,000 ans d’art en Syrie*, nos 287-289, Paris 1983, 244-249.  
 Strong, D.E., *Roman Imperial Sculpture*, London 1961, 97, 176.  
 Walters, Chr., *The iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint (with Associated Studies)*, Leiden: Alexandros Press, 2006, Figs 2, 23, 176.





Κωστής Κοκκινόφτας

Ο ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΧΡΗΣΤΙΔΗΣ (1830-1902)  
ΚΑΙ ΤΟ ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟ

**Η** ιστορία της αγιογραφικής τέχνης της Κύπρου στα νεότερα χρόνια είναι άμεσα συνδεδεμένη με τον νέο κτήτορα της Μονής Σταυροβουνίου, Ιεροδιάκονο Διονύσιο Χρηστίδη (1830-1902), το έργο του οποίου επέδρασε σε μεγάλο βαθμό στους Κύπριους αγιογράφους στα τέλη του δέκατου ένατου και στις αρχές του εικοστού αιώνα. Ο Διονύσιος γεννήθηκε το 1830 στην ενορία του Αγίου Κασσιανού στη Λευκωσία, όπου και έζησε τα πρώτα χρόνια της ζωής του.<sup>1</sup> Σύμφωνα με την προφορική παράδοση των μελών της αδελφότητας της Μονής Σταυροβουνίου, αρχικά διετέλεσε Ιεροδιάκονος στο Οικουμενικό Πατριαρχείο και ακολούθως εγκαταβίωσε στη σκήτη των Καυσοκαλυβίων, στην καλύβη «Άγιος Χαράλαμπος», στο Άγιο Όρος. Εκεί, όπως υποστηρίζεται, διδάχθηκε βυζαντινή μουσική και αγιογραφία, σύμφωνα με τα τότε πρότυπα που επικρατούσαν στον Άθωνα και τα οποία είχαν ρωσική και αναγεννησιακή επίδραση.<sup>2</sup> Αναφέρεται επίσης, σε δημοσίευμα στον κυπριακό τύπο, στις αρχές του εικοστού αιώνα, ότι σε ηλικία τριάντα περίπου χρόνων υπηρέτησε ως Αρχιδιάκονος του Μητροπολίτη Κιτίου (1846-1864) Μελέτιου Μοδινού, προφανώς στα τέλη της δεκαετίας του

---

1. Για την καταγωγή του Διονυσίου βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο Διονύσιος Χρηστίδης και η επανίδρυση της Μονής Σταυροβουνίου το 1889», *Κυπριακαί Σπουδαί* 70 (2008) 44-45.

2. Για την παρουσία του Διονυσίου στο Οικουμενικό Πατριαρχείο και στο Άγιο Όρος βλ. Μοναχός Ιωσήφ, *Πατερικές μορφές της Ιεράς Μονής Σταυροβουνίου Κύπρου και οι θλίψεις στην ζωή μας*, Θεσσαλονίκη 1979, 15· Ηγούμενος Αθανάσιος Σταυροβουνιώτης, *Ιερά Μονή Σταυροβουνίου*, Λευκωσία 1987, 48· Μοναχός Ιωσήφ, *Οσίων μορφών αναμνήσεις*, Θεσσαλονίκη 1995, 15.



Ο Διονύσιος Χρηστίδης

1850 - αρχές της δεκαετίας του 1860, και ότι στη συνέχεια μετέβη στο Άγιο Όρος, όπου διδάχθηκε αγιογραφία και βελτίωσε τις γνώσεις του στην εκκλησιαστική μουσική.<sup>3</sup>

Έμμεση επιβεβαίωση της διαμονής του στην Κύπρο, στις αρχές της δεκαετίας του 1860, αποτελούν τα έργα του «Προύχοντας» (1862) και «Μητέρα και παιδί» (1863), τα οποία φιλοτέχνησε χάριν βιοποριστικών λόγων, για εύπορη οικογένεια της Λεμεσού.<sup>4</sup> Οι πίνακες αυτοί απεικονίζουν ο μεν πρώτος τον Θεμιστοκλή Συμεωνίδη, ο δε δεύτερος

τη σύζυγό του, Μαρία Χατζηστεφανή, και το γιο τους Κωνσταντίνο, που πέθανε σε νεαρή ηλικία. Είναι αξιοσημείωτο ότι η φυσιογνωμία της Μαρίας ενέπνευσε, αρκετά χρόνια αργότερα, τους σχεδιαστές της κυπριακής λίρας, που την αποτύπωσαν σε αυτή. Σήμερα ο πίνακας «Μητέρα και παιδί», που θεωρείται ένα από τα πρώτα έργα του Διονυσίου, δωρήθηκε στο Παττίχειο Δημοτικό Μουσείο της Λεμεσού από απογόνους της οικογένειάς της.<sup>5</sup>

Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Άγιο Όρος, ο Διονύσιος διέμενε στην Καλύβη «Γενέσιον της Θεοτόκου», όπου και αγιογράφησε το έτος 1869 εικόνα του Αγίου Χαραλάμπους, που φυλάσσεται στην ομώνυμη γειτονική Καλύβη.<sup>6</sup> Όπως αναφέρει ο ίδιος σε αυτο-

3. Βλ. Ένωσις, 15/28.3.1902 [= Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο Διονύσιος Χρηστίδης και η επανίδρυση της Μονής Σταυροβουνίου το 1889», 46-47].

4. Αγνή Μιχαηλίδου, Λεμεσός, η παλιά πολιτεία, Λευκωσία 1981, 16, 128, όπου δημοσιεύονται φωτογραφίες των δύο πινάκων. Η αναφορά στον Διονύσιο ως Ιερομόναχο αντί Ιεροδιάκονο δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα.

5. «Στο Παττίχειο Δημοτικό Μουσείο το πορτρέτο της Μαρίας Συμεωνίδου. Μια μορφή άγνωστη αλλά οικεία», Εφημ. Πολίτης, 14.4.2013.

6. Μάξιμος Καυσοκαλυβίτης, Ασκητικές μορφές και διηγήσεις από τον Άθω, Άγιον Όρος 2000, 140.

βιογραφικό σημείωμά του σε Κώδικα της Μονής Σταυροβουνίου, χωρίς όμως να σημειώνει τη χρονολογία, στο Άγιο Όρος εκάρη μεγαλόσχημος μοναχός.<sup>7</sup> Το 1870, άγνωστο όμως πού, αγιογράφησε ακόμη ένα από τα πρώτα του σωζόμενα έργα με τον Χριστό ως Νυμφίο της Εκκλησίας («Ιδού ο άνθρωπος»), το οποίο σήμερα φυλάσσεται στη Μονή Σταυροβουνίου.<sup>8</sup>

Την περίοδο αυτή, ο Διονύσιος μετέβη για προσκύνημα στους Αγίους Τόπους, όπου παρέμεινε για κάποιο διάστημα και αγιογράφησε ένα πολυπρόσωπο αχρονολόγητο έργο (ελαιογραφία), που απεικονίζει την Κοίμηση του Αγίου Σάββα, και το οποίο αρχικά τοποθετήθηκε στο κουβούκλιο, πάνω από τον τάφο του Αγίου, στην ιστορική ομώνυμη Μονή στην έρημο, ενώ σήμερα φυλάσσεται σε ειδικό χώρο. Ο Διονύσιος υπέγραψε το έργο στο δεξιό κάτω μέρος, σημειώνοντας ότι ήταν τότε μοναχός: «ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ ΕΚ ΚΗΠΡΟΥ». Το γεγονός αυτό φανερώνει ότι η μετάβασή του στα Ιεροσόλυμα έγινε μετά την εγκαταβίωσή του στο Άγιο Όρος, όπου, όπως έχει αναφερθεί, εκάρη μεγαλόσχημος μοναχός.<sup>9</sup>

Ας σημειωθεί ότι, κατά διαστήματα, ο Διονύσιος έζησε αναχωρητικό βίο και στην Κύπρο, όπως σε ασκητήριο στην τοποθεσία «Φτελλεχιά» του χωριού Κόρνος και στις ερειπωμένες τότε Μονές του Αγίου Γεωργίου του Αλαμάνου και Σταυροβουνίου (στην τελευταία μεταξύ των ετών 1875 και 1877). Ακολούθως επανέκαμψε στον Άθωνα, από όπου επέστρεψε και πάλι στην Κύπρο, για να εγκατασταθεί, το 1882, στην παρακείμενη στη Μονή Τροοδιτίσσης τοποθεσία «Αναφανή» ή «Κελλίν του Μοναχού», όπως μετονομάστηκε αργότερα.<sup>10</sup>

Την περίοδο αυτή, ο Διονύσιος άρχισε να γίνεται γνωστός στο

---

7. Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο Διονύσιος Χρηστίδης και η επανίδρυση της Μονής Σταυροβουνίου το 1889», 48-49.

8. Βλ. Ιερά Μονή Σταυροβουνίου, *Η Ιερά Μονή Σταυροβουνίου. Ιστορία - Αρχιτεκτονική - Κειμήλια*, Λευκωσία 1998, 216, όπου παρατίθεται φωτογραφία του έργου.

9. Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο Διονύσιος Χρηστίδης και η επανίδρυση της Μονής Σταυροβουνίου το 1889», 48.

10. Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο Διονύσιος Χρηστίδης και η επανίδρυση της Μονής Σταυροβουνίου το 1889», 50.

νησί για το υψηλό επίπεδο της ζωγραφικής του τέχνης, και αγιογράφησε πολλές εικόνες για ναούς των χωριών της περιοχής, όπως για τον Τίμιο Σταυρό στον Παλαιόμυλο και τον Άγιο Γεώργιο στα Μανδριά. Αγιογράφησε επίσης, το 1884, οκτώ εικόνες για το τέμπλο του καθολικού της Μονής Τροοδιτίσσης, οι οποίες, όπως αναφέρεται σε επιγραφή σε μία από αυτές, που απεικονίζει τον Αρχάγγελο Μιχαήλ, είναι έργο του «ΟΙΚΤΡΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ».<sup>11</sup> Σύμφωνα με τον Γεώργιο Φραγκούδη, ο οποίος περιηγήθηκε τότε το νησί, με σκοπό να συλλέξει πληροφορίες και ιστορικά στοιχεία για τη συγγραφή βιβλίου για την Κύπρο, ο «ασκητής ζωγράφος», όπως τον ονομάζει, προσποριζόταν τα προς το ζην από την αγιογραφία, καθώς και από την πώληση μικρών εικόνων στους Άγγλους στρατιώτες, οι οποίοι διέμεναν σε στρατόπεδο στο γειτονικό Τρόδος.<sup>12</sup>

Ο Διονύσιος παρέμεινε στο «Κελλίον του Μοναχού» για έξι περίπου χρόνια, μέχρι τον Ιανουάριο του 1889, οπότε επανεγκατεστάθη στη Μονή Σταυροβουνίου, την οποία επαναλειτούργησε με βάση το αθωνικό τυπικό, επαναφέροντας στην Κύπρο τον κοινοβιακό μοναχισμό, που είχε αντικατασταθεί στα χρόνια της ξένης κατοχής από τον ιδιόρρυθμο.<sup>13</sup> Το αρχικό ποσό της απαιτούμενης δαπάνης για την ανακαίνιση της Μονής καταβλήθηκε από τα έσοδά του νέου κτήτορά της από την αγιογραφία, ενώ το υπόλοιπο συμπληρώθηκε με την πραγματοποίηση εράνων στην Κύπρο, την Αίγυπτο και το Άγιο Όρος. Παρά τις πολλές αντιξοότητες, ο Διονύσιος κατάφερε σε σύντομο χρονικό διάστημα να θέσει τις βάσεις για την αναγέννηση της Μονής και τη στελέχωσή της με ιεροπρεπείς και ενάρετους μοναχούς, όπως τους αυτάδελφους από το Καϊμακλί Βαρνάβα, μετέπειτα Ηγούμενο, Γρηγόριο και Καλλίνικο, τους οποίους προσκάλεσε

11. Ιωάννης Τσικνόπουλλος, *Η Ιερά Μονή της Τροοδιτίσσης*, Λευκωσία 1954, 55, 81-82, όπου, όμως, αναφέρεται λανθασμένα, ότι πρόκειται για την εικόνα του Αρχαγγέλου Γαβριήλ, αντί του Μιχαήλ.

12. Γεώργιος Φραγκούδης, *Κύπρις*, Αθήνα 1890, 497.

13. Για το σκοπό αυτό, συντάχθηκε σχετικό συμφωνητικό έγγραφο, ημερομηνίας 24 Ιανουαρίου 1889, μεταξύ του Διονυσίου και εκπροσώπων της Μητροπόλεως Κιτίου. Βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο Διονύσιος Χρηστίδης και η επανίδρυση της Μονής Σταυροβουνίου το 1889», 54.

και επανήλθαν στην Κύπρο από το Άγιο Όρος, όπου εγκαταβίωναν.<sup>14</sup>

Την ίδια περίοδο, ο Διονύσιος συνέχισε να αγιογραφεί εικόνες για τους ναούς των χωριών και των πόλεων της Κύπρου. Ανάμεσά τους περιλαμβάνονται αυτές του εικονοστασίου στον ναό του Αγίου Φωκά στην Αθραίνο, όπως μαρτυρεί σχετική δηλωτική επιγραφή, που εντοπίζεται στην προσκυνηματική εικόνα του Αγίου («ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Μ.[ΟΝΑΧΟΣ] 1895»),<sup>15</sup> οι εικόνες του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, της ένθρονης Παναγίας και του Ιησού Χριστού για τους ναούς των χωριών Βάβλα, Αγία Άννα και Αγία Νάπα, αντιστοίχως («ΧΕΙΡ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ 1896», «ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΜΟΝΑΧΟΣ 1900» και «ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΜΟΝΑΧΟΣ 1901»),<sup>16</sup> η προσκυνηματική εικόνα του Αγίου Σπυρίδωνα, του έτους 1896, στον ομώνυμο ναό στους Άγιους Ομολογητές Λευκωσίας («ΧΕΙΡ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΙΕΡΟΔΙΑΚΟΝΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ ΧΡΗΣΤΙΔΟΥ»),<sup>17</sup> και πολλές άλλες. Επίσης, αγιογράφησε τις εικόνες του τέμπλου του καθολικού της Μονής Σταυροβουνίου, όπως αναφέρεται σε επιγραφή που βρίσκεται στην εικόνα του Χριστού: «ΑΠΑΣΑΙ ΑΙ ΚΑΤΑ ΣΕΙΡΑΝ ΑΓΙΑΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΕΖΩΓΡΑΦΗΘΗΣΑΝ ΧΕΙΡΙ ΤΟΥ ΕΝ ΙΕΡΟΔΙΑΚΟΝΟΙΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ ΤΟ 1892». Έργο του είναι και η μεγάλη προσκυνηματική εικόνα της Αγίας Βαρβάρας στο ομώνυμο Μετόχιο της Μονής Σταυροβουνίου: «ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΣΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ. 1898».<sup>18</sup> Ασχολήθηκε επίσης και με την τοι-

14. Για τη ζωή των μοναχών αυτών βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο Διονύσιος Χρηστίδης και η επανίδρυση της Μονής Σταυροβουνίου το 1889», 74-87.

15. Παπαχρυσόστομος Γεωργίου, *Ο Άγιος Φωκάς και ο ιερός ναός του στην Αθραίνο*, Κύπρος 2001, 46.

16. Βλ. Κώστα Παπαγεωργίου, *Η αναγεννησιακή αγιογραφία στην Κύπρο. Τέλη 19ου και 20ός αιώνας*, Κύπρος 2010, 26-27, 35, όπου και παρατίθενται φωτογραφίες των τριών αυτών εικόνων.

17. Η εκκλησιαστική επιτροπή του ναού εκτύπωσε πρόσφατα την ωραιότατη αυτή εικόνα, από την οποία και αντλήσαμε τα σχετικά στοιχεία.

18. Φωτογραφίες χαρακτηριστικών εικόνων του Διονυσίου από τη Μονή Σταυροβουνίου και το Μετόχιο της, Αγία Βαρβάρα, όπως αυτές του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου (1892), της Γεννήσεως του Χριστού (1892), του Ιωάννη του Προδρόμου και του Ιωάννη του Θεολόγου (αμφότερες της δεκαετίας του 1890), δημοσιεύτηκαν στον τόμο, που εξέδωσε η Μονή Σταυροβουνίου, *Η Ιερά Μονή Σταυροβουνίου*, 215-216. Επίσης, εικόνες του Διονυσίου από τη Μονή Σταυροβουνίου και το Μετόχιο



Ιωάννης ο Θεολόγος,  
Ιερά Μονή Σταυροβουνίου  
δεκαετία 1890.



Ιωάννης ο Πρόδρομος,  
Ιερά Μονή Σταυροβουνίου  
δεκαετία 1890.

χογραφία, όπως μαρτυρεί το έργο του με τον Άγιο Γεώργιο στον ομώνυμο ναό του Παραλιμνίου, το οποίο επιζωγράφησε πλήρως: «1901. ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΜΟΝΑΧΟΣ».<sup>19</sup>

Ο Διονύσιος έχαιρε μεγάλης φήμης και εθεωρείτο από τους σύγχρονούς του ως ο σημαντικότερος αγιογράφος του νησιού. Στον κυπριακό τύπο της εποχής εντοπίζονται πολλά σχετικά σχόλια, όπως, για παράδειγμα, δημοσίευμα που αναφέρεται στον θαυμασμό των κατοίκων των Αθηνών για έργο του, που απεικόνιζε τις Μυροφόρες

της Αγίας Βαρβάρας, όπως τις προαναφερθείσες των Αγίων Ιωάννη του Προδρόμου και Ιωάννη του Θεολόγου, καθώς και του Ιησού Χριστού, της Βαϊοφόρου, της Μεταμορφώσεως και της Βαπτίσεως του Χριστού, δημοσίευσε ο Κώστας Παπαγεωργίου, *Η αναγεννησιακή αγιογραφία στην Κύπρο*, 25, 29-30, 32-34.

19. Σοφοκλής Σοφοκλέους, *Παραλίμνι. Ο ναός του Αγίου Γεωργίου*, Λευκωσία 2009, 36, 48-53· Κώστας Παπαγεωργίου, *Η αναγεννησιακή αγιογραφία στην Κύπρο*, 28, όπου παρατίθεται φωτογραφία της τοιχογραφίας.

γυναίκες, το οποίο μεταφέρθηκε στην ελληνική πρωτεύουσα από τον Έλληνα πρόξενο στην Κύπρο Γεώργιο Φιλήμονα, το 1899. Όπως αναφέρεται, το πρωτότυπο του έργου αυτού φυλασσόταν στον ρωσικό ναό της Αγίας Μαγδαληνής στο Όρος των Ελαιών, στην Παλαιστίνη, και ο Διονύσιος είχε ζωγραφήσει αντίγραφό του από φωτογραφία, που του είχε παραδώσει ο Φιλήμων. Στη συνέχεια, ο τελευταίος το αφιέρωσε στον ναό του Αγίου Γεωργίου των Αθηνών, όπου ετελείτο πανήγυρη στη μνήμη των Μυροφόρων, και στον οποίο οι προσερχόμενοι είχαν την ευκαιρία να εκτιμήσουν την καλλιτεχνική του αξία.<sup>20</sup> Εξάλλου, η βράβειυσή του, το 1901, από καλλιτεχνική επιτροπή για το έργο του «Μυστικός Δείπνος» στην κυπριακή έκθεση, που έγινε στην ελληνική πρωτεύουσα, με πρωτοβουλία του Γεωργίου Φραγκούδη, αποτελεί και την έμπρακτη επιβεβαίωση της φήμης για τη σπουδαιότητα της τέχνης του και του ενδιαφέροντος με το οποίο αντιμετωπιζόταν.<sup>21</sup>

Η ζωγραφική του Διονυσίου εδραζόταν στις αναγεννησιακές αισθητικές αντιλήψεις, τις οποίες, πιθανότατα, διδάχθηκε και αφομοίωσε κατά την παρουσία του στο Άγιο Όρος. Σταδιακά, η τέχνη αυτή, «με τις γλυκερές εκφράσεις, τον φυσιοκρατικό τρόπο απόδοσης των προσώπων και με την τεχνική της ελαιογραφίας», εκτόπισε στην Κύπρο την τέχνη της σχολής Κορνάρου με τη δυτικότεροπη ζωγραφική και τα στρογγυλά πρόσωπα με τα λεπτά χαρακτηριστικά, που είχε κυριαρχήσει από τα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα.<sup>22</sup> Εκτός από τον Διονύσιο και τους Σταυροβουνιώτες μοναχούς, οι οποίοι μαθήτευσαν στο αγιογραφικό εργαστήρι του, όπως τον μετέπειτα Ηγούμενο Βαρνάβα, η τέχνη αυτή εκπροσωπήθηκε, κατά τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα στο νησί, και από τους εκ

20. Βλ. *Ένωσις*, 16/28.6.1899 [= Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο Διονύσιος Χρηστίδης και η επανίδρυση της Μονής Σταυροβουνίου το 1889», 62].

21. Βλ. Γεώργιος Φραγκούδης, *Κυπριακή Έκθεση εν Αθήναις*, Αθήνα 1901, 82.

22. Κώστας Γερασίμου, «Ανασύροντας από την αφάνεια τους ταπεινούς αγιογράφους των εκκλησιών της Μητροπόλεως Μόρφου», *Λευκή Μιχαηλίδου* (Επιμ.), *Ιερά Μητρόπολις Μόρφου. 2000 χρόνια Τέχνης και Αγιότητας*, Λευκωσία 2000, 174.

Καϊμακλίου αγιορείτες αυτάδελφους μοναχούς Κύριλλο και Νήφωνα και τους μαθητές τους, επίσης αυτάδελφους μοναχούς της Μονής του Αποστόλου Βαρνάβα, Χαρίτωνα, Στέφανο και Βαρνάβα. Δεν έχουμε υπόψη μας, όμως, τυχόν σύνδεση των Κυρίλλου και Νήφωνος με τον Διονύσιο ή με τον ομοχώριό τους και διάδοχο του τελευταίου στην ηγουμενία, Βαρνάβα.<sup>23</sup>

Ας σημειωθεί ότι μαθητής του Διονυσίου στην αγιογραφία υπήρξε και ο σπουδαίος πεζογράφος Νίκος Νικολαΐδης (1884-1956), ο οποίος ασχολήθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1900 και με τη φιλοτέχνηση εικόνων, όπως για τους ναούς του χωριού Ασκάς. Σε αυτόν οφείλεται και το ωραιότατο πορτρέτο του Διονυσίου, που σήμερα βρίσκεται στη συλλογή της Αρχιεπισκοπής Κύπρου και το οποίο πρωτοπαρουσιάστηκε σε έκθεση έργων του το 1919, στη Λεμεσό.<sup>24</sup> Μαθητής του Διονυσίου υπήρξε επίσης ο φωτογράφος και αγιογράφος Μιχαήλ Λ. Χριστοδουλίδης (1877-1967), ο οποίος ασχολήθηκε περιστασιακά και με τη ζωγραφική με προτίμηση στις προσωπογραφίες και το τοπίο.<sup>25</sup>

Είναι αξιοσημείωτο ότι ανάμεσα στους επισκέπτες της Μονής Σταυροβουνίου, οι οποίοι γνώρισαν και διέσωσαν περιγραφή της προσωπικότητας του Διονυσίου και της αγάπης του προς την τέχνη, περιλαμβάνεται και ο Γάλλος Εμίλ Ντεσάμπ, ο οποίος φιλοξενήθηκε για μερικές ημέρες στη Μονή, το 1893. Όπως αναφέρει, ο Διονύσιος τον υποδέχθηκε θερμά και τον οδήγησε στο αρχονταρίκι, το οποίο του προκάλεσε κατάπληξη από την ευπρέπεια και τις ωραιότατες

23. Για τους Κύριλλο και Νήφωνα βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, «Τα νεανικά χρόνια του Αρχιεπισκόπου Κύπρου Λεοντίου», *Επετηρίς Κυπριακής Εταιρείας Ιστορικών Σπουδών* 6 (2003) 224-229.

24. Για τη σχέση του Διονυσίου με τον Νικολαΐδη βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο Διονύσιος Χρηστίδης και η επανίδρυση της Μονής Σταυροβουνίου το 1889», 63-64. Φωτογραφίες τεσσάρων εικόνων του, που σώζονται στις εκκλησίες του Ασκάς, δημοσιεύτηκαν από τον π. Ανδρέα Δημοσθένους, *Ο Ασκάς και οι εκκλησίες του*, Λευκωσία 2008, 78, 93, 100.

25. Ελένη Νικήτα, *Η εικαστική κίνηση στην Κύπρο. Από τις αρχές του αιώνα μας ως την Ανεξαρτησία*, Λευκωσία 1997, 12· Κώστας Παπαγεωργίου, *Η αναγεννησιακή αγιογραφία στην Κύπρο*, 66-67.

ελαιογραφίες και χρωμολιθογραφίες, που στόλιζαν τους τοίχους του. Στη συνέχεια, του δόθηκε η ευκαιρία να συνομιλήσει με τον ασκητή μοναχό και να καταγράψει τις αισθητικές του αντιλήψεις, που εκφράζονταν στη γενικότερη διαρρύθμιση των χώρων της Μονής.<sup>26</sup>

Ο Διονύσιος έζησε, καθόλο το διάστημα της παραμονής του στη Μονή Σταυροβουνίου, βίο αναχωρητικό σε μικρό κελλί στα νότια του καθολικού, όπου ασκούσε το διακόνημα του αγιογράφου. Στη Μονή ανερχόταν μόνο τα Σαββατοκυρίακα, οπότε μεριμνούσε για την πνευματική καθοδήγηση της αδελφότητας και την επίλυση των διαφόρων διοικητικών ζητημάτων. Απεβίωσε στις 28 Φεβρουαρίου 1902.<sup>27</sup>



---

26. Σταύρος Λαζαρίδης (Επιμ.), *Emile Deschamps: Στη χώρα της Αφροδίτης. Από το ημερολόγιο ενός ταξιδιώτη*, Λευκωσία 2005, 83-86.

27. Ιερά Μονή Σταυροβουνίου, *Η Ιερά Μονή Σταυροβουνίου*, 164-165.



Πέλλη Μάστορα

«ΟΡΑΣ ΠΟΣΗΝ ΜΕΤΑΒΟΛΗΝ  
Ο ΣΤΑΥΡΟΣ ΚΑΤΕΙΡΓΑΣΑΤΟ»;

Ιδιάζουσα προσθήκη σταυρού  
σε παραστάσεις παγανιστικής εικονογραφίας

Ο σταυρός, το κατεξοχήν σύμβολο της χριστιανικής πίστης, απαντά όπως είναι γνωστό στην παλαιοχριστιανική τέχνη σε διάφορους τύπους, σε ποικίλους συνδυασμούς με φυτικά και γεωμετρικά θέματα και σε πολλές εικονιστικές παραστάσεις.<sup>1</sup> Μεταξύ αυτών δύο απεικονίσεις σταυρού σε εντοίχια παλαιοχριστιανικά ψηφιδωτά της Θεσσαλονίκης προκαλούν το ενδιαφέρον για τον τρόπο με τον οποίο ο σταυρός συνυπάρχει με άλλα εικονογραφικά θέματα του ιδίου διακόσμου.

Το πρώτο παράδειγμα συναντάται στη Ροτόντα (εικ. 1). Στην καμάρα της νότιας κόγχης του κυκλικού οικοδομήματος, στο μέσο πυκνής ψηφιδωτής σύνθεσης κι επάνω σε ασημένιο έδαφος εικονίζεται μεγάλος, χρυσός, ακόσμητος, ανισοσκελής σταυρός με πεπλατυσμένες τις απολήξεις των κεραίων του.<sup>2</sup> Γύρω από το σταυρό διατάσσονται ποικίλα θέματα σε παράλληλες σειρές εγκάρσιες στον κατά μήκος άξονα της καμάρας. Η μεσαία σειρά, της οποίας ο άξονας συμπίπτει με την οριζόντια κεραία του σταυρού, συνίσταται σε χρυσά κύπελλα με άνθη. Εκατέρωθεν αυτής της σειράς εμφανίζονται πολύχρωμα πτηνά, χρυσά τρίφυλλα με μίσχο που κάμπτεται διχα-

1. Βλ. Αλ. Καραγιάννη, *Ο σταυρός στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Η λειτουργία και το δογματικό του περιεχόμενο*, Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 2010, 143-171.

2. Η εικονογραφία του ψηφιδωτού έχει σχολιασθεί από τους Α. Grabar, J.-M. Spieser και Η. Törp, τις απόψεις των οποίων συνοψίζει η Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου παραθέτοντας τη σχετική βιβλιογραφία. Βλ. Χ. Μπακιρτζής (επιμ.), *Ψηφιδωτά της Θεσσαλονίκης*, 4ος-14ος αιώνες, Αθήνα: Καπόν, 2012, 126.



Εικ. 1: Ποτόντα, σταυρός στο ψηφιδωτό της νότιας κόγχης.

λωτά και απολήγει σε ακανθωτό βλαστό, πουλιά με μακριά καμπυλωτή ουρά και, τέλος, χρυσά γεμάτα αυγά κύπελλα απ' τη βάση των οποίων εξωτερικά εκφύονται φύλλα άκανθας. Ανάμεσα στα πουλιά προβάλλουν σε όχι απόλυτα συμμετρική διάταξη χρυσά οκτάκτινα αστέρια. Ο σταυρός προβάλλει πάνω από τα θέματα αυτά χωρίς να εντάσσεται αρμονικά στη σύνθεση, χωρίς να τηρεί αρμονικές ή ίσες αποστάσεις: η οριζόντια κεραία του σταυρού, που συμπίπτει με τη μεσαία σειρά των χρυσών κυπέλλων, «πατά» επάνω τους αδιαφορώντας και ακυρώνοντας το σχέδιο, και τα φύλλα της

άκανθας των καλυπτόμενων από το σταυρό κυπέλλων εμφανίζονται σαν να φύονται αδικαιολόγητα και άκομψα εκατέρωθεν της οριζόντιας κεραίας του σταυρού. Δημιουργείται έτσι η εντύπωση ότι ο σταυρός αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη, ότι είναι δηλαδή προϊόν επέμβασης σε υπάρχοντα ψηφιδωτό διάκοσμο. Παρά την προσεκτική εξέταση δεν διακρίνονται ούτε υπάρχουν ενδείξεις από τεχνικές παρατηρήσεις που να αποδεικνύουν ότι ο σταυρός προστέθηκε στο ψηφιδωτό σε δεύτερη κατασκευαστική φάση. Αντιθέτως είναι σαφές ότι η κατασκευή του ψηφιδωτού από τεχνικής και τεχνοτροπικής άποψης είναι ομοιογενής.

Συνεπώς η εικονογραφία του ψηφιδωτού συνίσταται σε δύο θέματα που οργανώνονται σε δύο επίπεδα: α) σε πρώτο επίπεδο προβάλλεται ο χρυσός σταυρός και τα οκτάκτινα αστέρια, θέμα της χριστιανικής αυτοκρατορικής τέχνης γνωστό από τα παλαιοχριστιανικά ψηφιδωτά της Ραβέννας, π.χ. μαισωλείο της Galla Placidia, βασιλική San Apollinare in Classe,<sup>3</sup> και β) κάτω από το σταυρό, σε δεύτερο επίπεδο, διατάσσονται παρατακτικά τα κύπελλα και τα πουλιά σε ασημένιο βάθος, θέμα της κοσμικής τέχνης που παρουσιάζει ομοιότητες με περσικά μεταξωτά υφάσματα. Ο συνδυασμός των δύο αυτών θεμάτων στην ψηφιδωτή σύνθεση της Ροτόντας έχει ερμηνευθεί ως υπομνηματισμός της νίκης του βυζαντινού στρατού εναντίον των Περσών ή ως επιρροή της περσικής/σασσανιδικής τέχνης στη χριστιανική.<sup>4</sup> Ανεξάρτητα από τις παραπάνω ερμηνείες αυτό που προκαλεί ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι ενώ ο εξ αρχής σχεδιασμός της θεματογραφίας του ψηφιδωτού θα επέτρεπε την αρμονική προσαρμογή των δύο θεμάτων, η λύση που επιλέχθηκε είναι

3. Για τους «σταυρούς σε ουράνιο βάθος ή σε έναστρη δόξα», βλ. Αλ. Καραγιάννη, *Ο σταυρός στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Η λειτουργία και το δογματικό του περιεχόμενο*, 79-94· ειδικά για Galla Placidia, σελ. 79-80 και Άγιο Απολλινάριο, σελ. 82-83. Για την παγανιστική/ρωμαϊκή προέλευση εικονογραφίας έναστρου ουρανού βλ. K. Lehmann, "The Dome of Heaven," *The Art Bulletin* 27 (1945) 11.

4. H. Torp, "Un Décor de Voûte Controversé: L'ornementation "Sassanide" d'une Mosaique de la Rotonde de Saint-Georges à Thessalonique," *Acta ad Archaeologiam et Atrium Historian Pertinentia* 15 (2001) 295-317.



Εικ. 2: Μονή Λατόμου, σταυρός σε μετάλλιο στις διακοσμητικές ταινίες του ψηφιδωτού.



Εικ. 3: Αχειροποίητος, σταυρός σε μετάλλιο στο ψηφιδωτό του βορείου λοβού του τριβήλου του νάρθηκα.

αυτή της τοποθέτησης του σταυρού επάνω στο κοσμικό εικονογραφικό θέμα κατά τρόπο αδιάφορο ως προς την αρμονική σύζευξή του με αυτό, αλλά και ως προς την ισόρροπη παρουσία του σταυρού μέσα στη σύνθεση. Με τον τρόπο αυτό φαίνεται ότι ο σταυρός εισέρχεται στη γεωμετρική οργάνωση του διακόσμου και επιβάλλεται με τη χρυσή, ακόσμητη και στιβαρή μορφή του, διαταράσσοντας τη λεπτολόγο σχεδίαση και την πολυχρωμία των λοιπών διακοσμητικών θεμάτων. Έτσι παρά την ενιαία κατασκευή του ψηφιδωτού ο σταυρός εικονίζεται να παρεμβαίνει στην εικονογραφία, σαν να αποτελεί προϊόν επέμβασης διά της οποίας ο εγκόσμιος πλούτος της «παγανιστικής σύνθεσης» μετατρέπεται σε χριστιανικό παράδεισο.

Το δεύτερο παράδειγμα απεικόνισης σταυρού σε ιδιόμορφο συνδυασμό με τα εικονογραφικά συμφραζόμενα προέρχεται από τον ψηφιδωτό διάκοσμο της Μονής Λατόμου. Στην κορυφή του μετώπου του τεταρτοσφαιρίου της κόγχης προβάλλει χρυσός ακόσμητος ανισοσκελής σταυρός εγγεγραμμένος σε διαφανές μετάλλιο (εικ. 2). Το ένσταυρο μετάλλιο καταλαμβάνει όλο το πλάτος της εξωτερικής διακοσμητικής ταινίας και τμήμα του εισέρχεται στην εσωτερική διακοσμητική ταινία καθιστώντας σαφές ότι δεν εντάσσεται στο διάκοσμο ως ένα από τα εικονογραφικά θέματα, αλλά τοποθετείται επάνω από το διάκοσμο σαν αντικείμενο εμβληματικού χαρακτήρα. Αυτό δηλώνει και η τμηματική κάλυψη του ζεύγους αντωπών κύκλων που αχνοφαίνονται μέσα από το διαφανές ένσταυρο μετάλλιο, το

οποίο επεμβαίνει κυρίαρχα επάνω τους και δεν προσαρμόζεται ανάμεσά τους.

Για να γίνει πιο εμφανής η εικονογραφική αυτή ιδιαιτερότητα αρκεί να συγκρίνουμε το σταυρό του ψηφιδωτού της Μονής Λατόμου με τους σταυρούς των ψηφιδωτών της βασιλικής του Αγίου Δημητρίου και της Παναγίας Αχειροποιήτου (εικ. 3). Στα ψηφιδωτά αυτά ο εγγεγραμμένος σε μετάλλιο ή σε σφαίρα σταυρός εικονίζεται στην κορυφή των εσωραχίων των τόξων ως κυρίαρχο σύμβολο της εικονογραφίας των ψηφιδωτών και εντάσσεται οργανικά στη σύνθεση.<sup>5</sup> Αντίθετα στο ψηφιδωτό της Μονής Λατόμου το ένσταυρο μετάλλιο εικονίζεται να επεμβαίνει στα υποκείμενα αυτού εικονογραφικά θέματα σαν σφραγίδα που επικυρώνει το περιεχόμενο του διακόσμου. Τα εικονογραφικά θέματα των δύο πλαισίων του ψηφιδωτού, δηλαδή τα αντωπά ζεύγη κύκνων εκατέρωθεν της άκανθας και η διάλιθη ταινία, επί των οποίων τίθεται ο σταυρός, προέρχονται από τη θε-

5. Χ. Μπακιρτζής (επιμ.), *Ψηφιδωτά της Θεσσαλονίκης*, εικ. 57, εικ. 60. Αξίζει να σημειωθεί ότι ειδικά η απεικόνιση του ένσταυρου μετάλλιου σε συνδυασμό με αναφυόμενες κληματίδες αποτελεί παραλλαγή του εικονογραφικού αυτού θέματος της υστερορωμαϊκής τέχνης, το οποίο απαντά π.χ. στο διάκοσμο του εσωραχίου του μικρού τόξου του Γαλερίου όπου στο μετάλλιο εικονίζεται προτομή του Διονύσου (βλ. Θ. Στεφανίδου-Τιβερίου, *Το μικρό τόξο του Γαλερίου στη Θεσσαλονίκη*, Αθήναι 1995, 36-37, πίν. 6-7). Στην περίπτωση αυτή ο σταυρός αντικαθιστά την προτομή του Διονύσου και από την άποψη αυτή η εικονογραφία των ψηφιδωτών αυτών υπονοεί επέμβαση μετασχηματισμού της παγανιστικής εικονογραφίας σε χριστιανική. Η διαφορά με τα υπό εξέταση παραδείγματα έγκειται, αφενός, στην απουσία στοιχείων που προσιδιάζουν στο χαρακτήρα των έργων που έχουν υποστεί τη διαδικασία της επέμβασης και, αφετέρου, στην εννοιολογική συνάφεια των εικονογραφικών θεμάτων του σταυρού και της αμπέλου ως συμβόλων του Χριστού. Ο σταυρός στην εικονογραφία αυτή δεν μετατρέπει το εννοιολογικό περιεχόμενο της παράστασης αλλά το χαρακτηρίζει ως χριστιανικό. Αντίστοιχη περίπτωση αποτελούν οι σαροκοφάγοι εργαστηρίου της Παλαιστίνης, το οποίο εξυπηρετούσε πελάτες διαφόρων θρησκευτικών κοινοτήτων. Όλες οι σαροκοφάγοι ήταν κοσμημένες με τις ίδιες φυτικές ταινίες, στις οποίες προστίθενταν σταυροί εάν ο πελάτης ήταν χριστιανός, ή menorah εάν ο πελάτης ήταν Εβραίος (βλ. L. Y. Rahmani, "A Christian Lead Coffin from Caesarea," *Israel Exploration Journal* (1988) 246-48). Η προσθήκη του σταυρού αναμφίβολα, λοιπόν, επαρκεί για το χριστιανικό χαρακτηρισμό κοινών ή ουδέτερων εικονογραφικών θεμάτων της τέχνης της Ύστερης Αρχαιότητας.

ματογραφία της αυτοκρατορικής τέχνης. Από την άποψη αυτή το ένσταντρο μετάλλιο επεμβαίνει στην εικονογραφία όπως αντίστοιχα ο σταυρός του ψηφιδωτού της νότιας κόγχης της Ροτόντας ως σύμβολο μετατροπής του παγανιστικού κόσμου σε χριστιανικού, ως σφράγισμα επικύρωσης ή κατοχύρωσης του παλαιού κόσμου υπό την αιγίδα του σταυρού.

Τα δύο αυτά παραδείγματα από τα ψηφιδωτά της Ροτόντας και της Μονής Λατόμου δεν αποτελούν μεμονωμένο ή τοπικό εικαστικό φαινόμενο. Ανάλογο παράδειγμα αποτελεί η απεικόνιση σταυρού στο ψηφιδωτό δάπεδο της βασιλικής του Αγίου Σπυριδώνα Τριμυθούντος (τέλη τέταρτου αιώνα)



Εικ. 4: Βασιλική Αγίου Σπυριδώνα Τριμυθούντος, σταυρός και επιγραφή στο ψηφιδωτό δάπεδο.

στην Κύπρο<sup>6</sup>. Ο σταυρός και η αναθηματική επιγραφή που τον συνοδεύει εισέρχονται στο γεωμετρικό διάκοσμο καλύπτοντας τμήματά του, σαν να μην αποτελούν μέρος του αρχικού διακόσμου αλλά εμβόλιμη προσθήκη στην εικονογραφία του ψηφιδωτού (εικ. 4), πράγμα που δεν συμβαίνει όπως επιβεβαίωσε και

ο κ. Αθανάσιος Παπαγεωργίου.

Ως επιπρόσθετο στοιχείο σε προϋπάρχοντα διάκοσμο εικονίζεται και ο διάλιθος σταυρός στην οροφή του νότιου κλίτους του Αγίου Βασιλείου κοντά στη Συνασσό της Καππαδοκίας (όγδοος – δέκατος αιώνας).<sup>7</sup> Ο σταυρός εικονίζεται επάνω σε γεωμετρικό διάκοσμο

6. Βλ. Α. Παπαγεωργίου, «Έρευνα εις τον ναόν του Αγίου Σπυριδωνος εν Τριμεντουσιά», *Κυπριακαί Σπουδαί* 30 (1966) 23-29. Η Ιωή Νικολάου, "The Transition from the Paganism to Christianity as Revealed in the Mosaic Inscriptions of Cyprus," M. Mullett, J. Herrin, C. Otten-Froux (eds), *Mosaic: Festschrift for A.H.S. Megaw*, London: British School at Athens, Studies: 8, 2001, 13, κάνει λόγο για "insertion" (εισαγωγή, προσθήκη, παρεμβολή) του σταυρού και της επιγραφής, δίνοντας την εντύπωση ότι πρόκειται για προσθήκη σε υπάρχον ψηφιδωτό χωρίς να διευκρινίζει εάν η προσθήκη είναι πραγματική ή εικονική.

7. Βλ. Αλ. Καραγιάννη, *Ο σταυρός στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Η λειτουργία και το δογματικό του περιεχόμενο*, 119. Κ. Ιω. Δάλλκος, «Η κατά την Ει-



Εικ. 5: Άγιος Βασίλειος κοντά στη Σινασσό,  
διάλιθος σταυρός στην οροφή του νοτίου κλίτους.

αποτελούμενο από τέσσερα διάχωρα, τα οποία καταλαμβάνουν τις γωνίες που σχηματίζονται μεταξύ της κάθετης και οριζόντιας κεραίας του σταυρού (εικ. 5). Τα γεωμετρικά σχέδια των τεσσάρων διαχωρών, που θυμίζουν φατνώματα, αποτελούν εικονογραφικό θέμα ανεξάρτητο από το σταυρό, ο οποίος προβάλλεται επάνω από αυτά

κονομαχίαν “αντιδικία” μεταξύ σταυρού και εικόνας», *Εικονοστάσιον* 3 (2012) 8-24.

σαν να πρόκειται για πραγματικό σταυρό-αντικείμενο που έχει προσαρτηθεί στη φατνωματική οροφή.

Η ιδιόμορφη ένταξη του σταυρού σε έργα με καθιερωμένη θεματογραφία της ελληνορωμαϊκής ή και ανατολίτικης τέχνης, όπως απεικονίζεται στα παραπάνω παραδείγματα, μιμείται εικονικά πραγματικές επεμβάσεις για τη μετατροπή της αρχικής εικονογραφίας τους. Το χαρακτήρα αυτό προσδίδει κυρίως η σαφής διάκριση δύο επιπέδων διαμόρφωσης της εικονογραφικής σύνθεσης. Κανονικά θα έπρεπε να μιλάμε για δύο φάσεις κατασκευής του έργου καθώς ο σταυρός υπέρκειται των άλλων θεμάτων και δημιουργείται η εντύπωση ότι ανήκει σε δεύτερη κατασκευαστική φάση. Την εντύπωση αυτή επιτείνει η κάλυψη των υποκείμενων του σταυρού εικονογραφικών θεμάτων και η ελεύθερη ένταξη του σταυρού, που π.χ. στο ψηφιδωτό της Ροτόντας, διαταράσσει τη γεωμετρική οργάνωση της σύνθεσης. Δεν πρόκειται όμως για πραγματική επέμβαση προσθήκης του σταυρού, αλλά για απεικόνιση που έχει ως θέμα την επέμβαση της προσθήκης του σταυρού σε προϋπάρχοντα διάκοσμο με επιτηδευμένη αδιαφορία ως προς την ομαλή προσαρμογή του σε αυτό. Η εικονογραφική αυτή ιδιαιτερότητα αφορά σε έργα ενιαίας κατασκευής, στα οποία δηλαδή δεν εντοπίζονται ίχνη επεμβάσεων ανακατασκευής. Δεν αποκλείεται ωστόσο τα έργα αυτά να απεικονίζουν άλλα έργα τα οποία όντως δέχθηκαν πραγματική επέμβαση προσθήκης του σταυρού ή ακόμα και την τοποθέτηση πραγματικών σταυρών σε παγανιστικά κτήρια που αποδόθηκαν στη χριστιανική λατρεία ή σε χριστιανούς ιδιοκτήτες.

Την άποψη αυτή καθιστά πολύ πιθανή η ποικιλοτρόπως τεκμηριωμένη χρήση του σταυρού ως σύμβολο που παρεμβαίνει κυρίαρχα και θριαμβικά, μεταβάλλοντας τη φύση και το περιεχόμενο όσων δέχονται την επενέργειά του, εξορκίζοντας το κακό, εξαγιάζοντας, εξωραϊζοντας και χαρακτηρίζοντας το χώρο, τους ανθρώπους και τα πράγματα. Τα παραδείγματα από τις πηγές και τα αρχαιολογικά ευρήματα είναι πολλά και γνωστά.<sup>8</sup> Αξίζει όμως να αναφερθούν ορισμένα που συνάδουν ως προς το χαρακτήρα των υπό εξέταση

8. Για τη χρήση του σταυρού σε επεμβάσεις μετατροπής παγανιστικών ιερών σε χριστιανικούς ναούς βλ. El. Saradi, "The Christianization of Pagan Temples in Greek

απεικονίσεων του σταυρού. Για παράδειγμα η εικονογραφική ένταξη του σταυρού στο κοσμικό θέμα του ψηφιδωτού της νότιας κόγχης της Ροτόντας είναι ανάλογη με την ένταξη των χριστιανικών κτηρίων στην πολεοδομία των ρωμαϊκών πόλεων, η οποία γίνεται με «ελευθερία χωροθέτησης ή με απόκλιση από την οφειλόμενη ένταξη σ' ένα γεωμετρικό κάναβο, σε καίριες θέσεις, αλλάζοντας ουσιαστικά το δομικό χαρακτήρα και τους δημόσιους χώρους μιας προχριστιανικής πόλης» όπως σχολιάζει ο Γεώργιος Λάββας αναφερόμενος στην Ιερουσαλήμ και στη Θεσσαλονίκη.<sup>9</sup>

Σε διάταγμα του 435 μ.Χ. ορίζεται ότι «αν υπάρχουν ακόμα ναοί όρθιοι, να καταστραφούν με διαταγή των αρχόντων και να καθαρθεί ο χώρος με την ύψωση του συμβόλου της σεβαστής χριστιανικής θρησκείας» (Θεοδ. Κώδ. 16.10.25).<sup>10</sup> Αντίστοιχα η προβολή του σταυρού επί των παγανιστικών εικονογραφικών θεμάτων αποτελεί ενδεχομένως είδος καθαρμοῦ αυτών, όπως δηλαδή η ύψωση του σταυρού για τον καθαρισμό και εξαγνισμό των χώρων όπου τελούνταν η παγανιστική θρησκεία. Δεδομένου μάλιστα ότι τα παγανιστικά ή κοσμικά κτήρια δεν καταστρέφονταν κατά κανόνα αλλά μετατρέπονταν σε χριστιανικούς ναούς, ανάλογη μετατροπή υφίστατο και ο διάκοσμός τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το ανάγλυφο επιστύλιο από το ναό του Διός Δολίχηνου στη Leptis Magna, τον οποίο κοσμούσε ηλιακός δίσκος αιγυπτιακού τύπου πε-

Hagiographical Texts,” J. Hahn – St. Emmel – U. Gotter (Eds), *From Temple to Church. Destruction and Renewal of Local Topography in Late Antiquity*, Leiden: Brill, 2008, 113-134. Για τη χάραξη σταυρού σε αγάλματα, βλ. L. James, “Pray Not to Fall into Temptation and Be on your Guard”: Pagan Statues in Christian Constantinople,” *Gesta* 35 (1996) 12-20. Η αποτύπωση του σταυρού σε τατουάζ στο πρόσωπο απηχεί την επένεργεια του χριστιανικού συμβόλου στον άνθρωπο και αποτελεί σημαντικό παράδειγμα της διάστασης που προσλαμβάνει το φαινόμενο της πανταχού παρουσίας και εφαρμογής του σταυρού κατά την παλαιοχριστιανική περίοδο. Βλ. W. M. Gustafson, “Inscripta in Fronte: Penal Tattooing in Late Antiquity,” *Classical Antiquity* 16 (1997) 79-105.

9. Γ. Λάββας, «Η πολεοδομία στο Βυζάντιο», Δ. Παπανικόλα-Μπακιρτζή (επιμ.), *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο*, Αθήνα 2002, 29-39.

10. Βλ. Π. Αθανασιάδη, «Το λυκόφως των θεών στην Ανατολική Μεσόγειο: στοιχεία ανάλυσης για τρεις επιμέρους περιοχές», *Ελληνικά* 44 (1994) 31-50.



Εικ. 6: Ναός της Ίσιδας στο νησί Φιλαί στον Νείλο, σταυρός ανάμεσα σε αιγυπτιακού τύπου ανάγλυφα.

ριβαλλόμενος από φτερωτά φίδια (uraei). Ο ηλιακός δίσκος αποξέστηκε και στη θέση του χαράχτηκε σταυρός, όταν στο χώρο του παγανιστικού ιερού ιδρύθηκε χριστιανικός ναός.<sup>11</sup> Η επέμβαση αυτή είναι ευδιάκριτη από τεχνικής άποψης, ενώ από εικονογραφικής άποψης αδιαφορεί για τον εννοιολογικό συσχετισμό του συμβόλου του σταυρού με τη λοιπή εικονογραφία στην οποία ο σταυρός εισέρχεται. Η χάραξη σταυρών σε κτήρια ήταν αρκετή για τη μετατροπή τους σε χριστιανικά, χωρίς αυτά να υφίστανται οικοδομικές επεμβάσεις, όπως πιστοποιεί το παράδειγμα των σταυρών που χαράχτηκαν στις πύλες του τείχους και στο Βουλευτήριο της Εφέσου<sup>12</sup>

11. Βλ. F. Teichner, "Signa Venerandae Christianae Religionis: on the Conversion of Pagan Sanctuaries in the Dioceses of Africa and Aegyptus," *Libyan Studies* 27 (1996) 57, πίν. 7.

12. Βλ. C. Foss, *Ephesus after Antiquity: a Late Antique Byzantine and Turkish City*, Cambridge: Cambridge University Press, 1970, 37, 80.

και το ακόμη πιο εντυπωσιακό παράδειγμα της μετατροπής του ναού της Ίσιδας στο νησί Φιλαί στον Νείλο, η οποία συνίστατο μόνο σε χάραξη σταυρών εγγεγραμμένων σε κύκλους σε διάφορα σημεία του ναού συνοδευόμενων από επιγραφές που αναφέρονται στη νικητικό δύναμη του σταυρού (εικ. 6).<sup>13</sup> Οι σταυροί χαράχθηκαν απευθείας επάνω στις ανάγλυφες παραστάσεις αιγυπτιακής τέχνης του αρχαίου ιερού, αφενός καταστρέφοντας αυτές τμηματικά, αφετέρου όμως διατηρώντας τες ορατές μέσα στο χριστιανικό πλέον ναό. Ανάλογη είναι η αμεσότητα με την οποία οι σταυροί των δύο ψηφιδωτών από τη Θεσσαλονίκη εισέρχονται στην παγανιστική/κοσμική εικονογραφία.

Έχοντας, λοιπόν, υπ' όψιν τα παραπάνω η απεικόνιση του σταυρού στα ψηφιδωτά της νότιας κόγχης της Ροτόντας και της Μονής Λατόμου μπορεί να θεωρηθεί ως ιδιαίτερος εικονογραφικός τύπος που μιμείται έργα στα οποία έγιναν πραγματικές επεμβάσεις μετατροπής του παγανιστικού σε χριστιανικό διάκοσμο. Η εικονογραφία αυτή υπομνηματίζει τη θριαμβική επικράτηση του σταυρού και την καταλυτική ιδιότητά του να μεταβάλλει τον κόσμο, όπως ακριβώς επισημαίνει στο λόγο *Εις την Υψωσιν του τιμίου Σταυρού* ο Ιωάννης Χρυσόστομος: «Ὁρᾷς πόσῃν μεταβολὴν ὁ σταυρὸς κατείργασατο»;<sup>14</sup>



13. Βλ. G. Pagoulatos, "The Destruction and the Conversion of Ancient Temples to Christian Churches During the Fourth, Fifth and Sixth Centuries," *Θεολογία* 65:1 (1994) 161.

14. Ιωάννης Χρυσόστομος, *Εις την Υψωσιν του τιμίου Σταυρού*, PG 59, 680-682.



Χαράλαμπος Μπακιρτζής

Ο «ΚΟΣΜΟΣ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ»  
ΤΟΥ ΑΔΑΜΑΝΤΙΟΥ ΔΙΑΜΑΝΤΗ  
ΩΣ ΕΙΚΟΝΑ

**Σ**τις 24 Ἀπριλίου ἐγκαινιάστηκε στὸ Λεβέντειο Δημοτικὸ Μουσεῖο Λευκωσίας ἡ ἔκθεση «Ὁ Κόσμος τῆς Κύπρου τοῦ Ἀδαμάντιου Διαμαντῆ ἐπιστρέφει». <sup>1</sup> Ὁ πίνακας ἐν συνεχείᾳ θὰ ἐκτεθεῖ στὴ Λεβέντειο Πινακοθήκη στὴ Λευκωσία ὡς μέρος τῆς Κυπριακῆς Συλλογῆς. Τὸ ἔργο ἀποτελεῖται ἀπὸ 11 συνεχόμενα τελάρια, ἔχει μῆκος 17.50μ. καὶ ὕψος 1.70μ. Ἀπεικονίζει 67 μορφές σὲ διάφορες στάσεις καὶ ζωγραφήθηκε ἀπὸ τὸ 1967 ἕως τὸ 1972. Ἡ σύνθεσή του βασίστηκε σὲ σχέδια προσώπων καὶ τοπίων τῆς Κύπρου, ποὺ ἔκανε ὁ Διαμαντῆς ἀπὸ τὸ 1931 ἕως τὸ 1959. <sup>2</sup> Πρόκειται γιὰ ἔργο μὲ μεγαλωσύνη πέραν τῶν τοπικῶν ὁρίων. «Ἡ ζωγραφικὴ», γράφει ὁ Διαμαντῆς, «στάθηκε ἡ κύρια ἀπασχόλησή μου, καὶ ἡ Κύπρος —τὸ τοπίο τῆς, τὰ χωριά τῆς, οἱ ἄνθρωποι τῆς, τὸ κύριο ἐνδιαφέρον μου... Προσωπικά, θὰ μείνω πιστὸς στὸν κόσμον μου ὅσο ὑπάρχει, ὅσο θὰ μείνῃ ἀληθινὸς καὶ ζωντανός, ὅσο θὰ ἐξακολουθεῖ νὰ ἐμπνέει τὸν σεβασμὸ μου. Ὁ κόσμος αὐτὸς μπορεῖ νὰ εἶναι ἓνα πολυμεταμορφωμένο ὑπόλειμμα τοῦ παρελθόντος, γιὰ μένα ὅμως ἐστάθηκε μιὰ ἀστείρευτη πηγὴ ἔμπνευσης» (αὐτοβιογραφικὸ σημείωμα, ἀπὸ *Νέα Πορεία* 13, 1967, σελ. 65).

Μετά τὴν εἰσβολή τῆς Τουρκίας στὴν Κύπρο τὸ 1974 τὸ ἔργο μεταφέρθηκε στὴν Ἀθήνα καὶ τὸ 1976 ἀποκτήθηκε ἀπὸ τὸ Τελλόγλειο

---

1. Μαρίνα Σχίζα, «Ὁ κόσμος τῆς Κύπρου ἐπέστρεψε», Ἐφημ. Ὁ Φιλελεύθερος, Ἑφτὰ μέρες/Πολιτισμός, 24-27 Ἀπριλίου 2013, 10 καὶ 15.

2. Ἑλένη Σ. Νικήτα, *Ἀδαμάντιος Διαμαντῆς. Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του*, Λευκωσία: Πολιτιστικὸ Ἰδρυμα Τραπεζῆς Κύπρου, 1998. Στις σελ. 173-184 τῆς μονογραφίας ὑπάρχει ἀνάλυση τοῦ «Κόσμου τῆς Κύπρου».

Ίδρυμα Τεχνών του Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Μὲ ἐνέργειες τοῦ Ἰδρύματος «Ἀναστάσιος Γ. Λεβέντης» ὁ πίνακας ἐκτίθεται στὴ Λευκωσία στὸ πλαίσιο ἀνταλλαγῶν ἔργων τέχνης καὶ ἐκθέσεων ἀνάμεσα στὸ Τελλόγλειο Ίδρυμα, τὴ Λεβέντειο Πινακοθήκη καὶ τὸ Λεβέντειο Δημοτικὸ Μουσεῖο Λευκωσίας.<sup>3</sup>

Εἶναι ἡ δεύτερη φορὰ ποὺ ὁ πίνακας παρουσιάζεται στὴ Λευκωσία. Ἡ πρώτη φορὰ ἦταν τὸ 1975 στὴν Παλαιὰ Ἀρχιεπισκοπὴ/Μουσεῖο Λαϊκῆς Τέχνης.<sup>4</sup> Τότε ὁ ζωγράφος κυκλοφόρησε κείμενο 52 σελίδων μὲ τὸν τίτλο «Ὁ Κόσμος τῆς Κύπρου, ἀφήγηση», ὅπου ἐκτίθεται βῆμα πρὸς βῆμα ἡ διαδικασία κατασκευῆς τῆς εἰκόνας, ἡ περιγραφή της καὶ ἡ παρουσίαση τῶν προσώπων ποὺ τὴν συνθέτουν.<sup>5</sup>

3. Χαράλαμπος Μπακιρτζής, «Ἡ κυπριακὴ τέχνη στὸ Τελλόγλειο», Ἐφημ. Ὁ Φιλελεύθερος, Ἑφτά μέρες/Πολιτισμός, 16-22 Ἰουνίου 2013, 9.

4. Μὲ ἀφορμὴ τὴν ἐκθεση παρουσίασα τὸν πίνακα στὸ λογοτεχνικὸ περιοδικὸ *Νέα Πορεία*, 21 (1975), τεῦχος Σεπτεμβρίου - Δεκεμβρίου 1975, 198-201, ποὺ ἐξέδιδε στὴ Θεσσαλονίκη ὁ Τηλέμαχος Ἀλαβέρας. Ὁ πίνακας ἐξετέθη μαζὶ μὲ ἄλλα ἔργα τοῦ Διαμαντῆ τὸ 1976 στὴν Ἀθήνα, βλ. κατάλογο «Ἵπουργεῖον Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, Α. Διαμαντῆς /Α. Diamantis, Ἑθνικὴ Πινακοθήκη / Μουσεῖον Ἀλεξάνδρου Σούτζου» μὲ κείμενα τῶν Δημήτρη Παπαστάμου, Γιώργου Σεφέρη, Ἀντρέα Χριστοφίδη καὶ τοῦ Διαμαντῆ. Στὴ συνέχεια ἐξετέθη στὸ Λονδίνο ἀπὸ τὶς 27 Νοεμβρίου ἕως 11 Δεκεμβρίου 1979, βλ. κατάλογο «Α. Diamantis, A Retrospective Exhibition of Paintings and Drawings 1922-1978, organised by the Anglo-Cypriot Society – London, Mall Galleries London» μὲ κείμενα τῶν Πορφυρίου Δίκαιου, David Hunt, Γιώργου Σεφέρη, Χρυσάνθου Χρήστου καὶ τοῦ Διαμαντῆ. Γιὰ τὸν «Κόσμο τῆς Κύπρου» ἀναλυτικὰ στίς σελίδες 70-83 τοῦ καταλόγου. Γιὰ τὸν πίνακα στὸ Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνῶν τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης βλ. τὸν κατάλογο ἐκθέσεως «Κύπρος 1700-2000: Ἀδαμάντιος Διαμαντῆς, Ἀρχεῖο Σπητέρη, Ταξιδιωτὲς ζωγράφοι στὴν Κύπρο 1700-1960, Συλλογὴ Κώστα καὶ Ρίτας Σεβέρη», ἐπιμέλεια Ἀλεξάνδρας Γουλάνη-Βουτυρά, Θεσσαλονίκη 2003. Γιὰ τὸν «Κόσμο τῆς Κύπρου» στίς σελ. 25-34 γράφει ἡ Ἑλένη Νικήτα.

5. Ἀδαμάντιος Διαμαντῆς, «Ὁ Κόσμος τῆς Κύπρου, ἀφήγηση», Κύπρος: Δήμος Λευκωσίας, 1975. Τὸ κείμενο γνώρισε ἐπανειλημμένες ἐκδόσεις. Ἐπανεκδόθηκε τὸ 1991 ἀπὸ τὸ Πολιτιστικὸ Ίδρυμα Τραπεζῆς Κύπρου γιὰ τὰ 92 γενέθλια τοῦ ζωγράφου μὲ εἰσαγωγικὸ σημείωμα τοῦ Ἀνδρέα Πατσαλίδη καὶ φιλολογικὴ ἐπιμέλεια τοῦ Παύλου Παρασκευᾶ καὶ ἐκδοτικὴ ἐπιμέλεια τῆς Ἀγνῆς Μιχαηλίδου. Τὸ 2002 οἱ Πολιτιστικὲς Ὑπηρεσίες τοῦ Ἵπουργείου Παιδείας καὶ Πολιτισμοῦ ἐπανεξέδωσαν τὸ κείμενο μὲ φιλολογικὴ ἐπιμέλεια τῆς Σταματίας Λαουμπτζί καὶ τυπογραφικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἐπιμέλεια τῆς Βούλας Κοκκίνου προσθέτοντας μετὰφρασὴ τοῦ στὰ ἀγγλικά «The World of Cyprus. A Narrative». Προσχέδιο τῆς μετὰφρασεως εἶχε ἐτοιμαστῆ ἀπὸ τὸν Διαμαντῆ καὶ τὴ σύζυγό του Ἀντουανὲτ

Ὁ γραπτὸς λόγος τοῦ Διαμαντῆ εἶναι παρατακτικός, ἄμεσος, ἔχει σαφήνεια καὶ καθαρότητα, χαρακτηριστικὰ τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας ποὺ διδασκόταν στὸ Παγκύπριο Γυμνάσιο, τοῦ ὁποῖου ὁ Διαμαντῆς ὑπῆρξε μαθητὴς καὶ καθηγητὴς τεχνικῶν (1926-1962). Ἡ Ἀφήγηση ἀποτελεῖ ἀναπόσπαστο μέρος τῆς εἰκόνας καὶ ἀπαιτεῖ προσεκτικὴ ἀνάγνωση ἀπὸ ὅποιον ἐπιθυμεῖ τὴν εἰς βάθος κατανόησή της. Σήμερα, στὴ συνάντηση τῶν συνεργατῶν του «Εἰκονοστασίου», πρόθεσή μου εἶναι νὰ προσεγγίσω τὸ γιατί ὁ ζωγράφος ὀνομάζει τὸν πίνακά του αὐτὸν εἰκόνα.<sup>6</sup> Στὴν προσέγγιση θὰ στηριχθῶ σὲ ἀρχὲς τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς μολονότι ὁ Διαμαντῆς δὲν εἶχε ἄμεση σχέση μετὰ τὴν ἀφαίρεση τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς εἰ μὴ μόνον μέσω τῆς κυπριακῆς λαϊκῆς τέχνης.<sup>7</sup> Ἡ βυζαντινὴ αἰσθητικὴ ἔχει καθολικὴ ἐφαρμογὴ κυρίως γιὰ τὴν κατανόηση ἔργων ποὺ ἔχουν ἀποποιηθεῖ τὸ δυτικὸ ὀρθολογισμό, ὅπως εἶναι τὰ ἔργα τῆς ὥριμης περιόδου τοῦ

---

καὶ πῆρε τὴν τελικὴ μορφή μετὰ τὴν ἐπιμέλεια τοῦ υἱοῦ τους Ἀλέκου καὶ τῆς νύφης τους Νόρμας. Προσετέθησαν νέες φωτογραφίες, πρόλογος τοῦ Οὐράνιου Ἰωαννίδη, Ὑπουργοῦ Παιδείας καὶ Πολιτισμοῦ, καὶ ἐπιλογικὸ σημείωμα τῆς Ἀλίκης Τέλλογλου. Μετὰ ἀφορμὴ τὰ ἐγκαίνια τῆς ἐπιστροφῆς ἐπανεκδόθηκε ἀπὸ τὴ Λεβέντειο Πινακοθήκη καὶ τὸ Λεβέντειο Δημοτικὸ Μουσεῖο Λευκωσίας σὲ πιστὸ ἀντίγραφο (facsimile) ἡ πρώτη ἔκδοση τοῦ κειμένου μετὰ προσθήκη σημειωμάτων τοῦ Ἀναστασίου Π. Λεβέντη, Προέδρου τοῦ Ἰδρύματος «Ἀναστάσιος Γ. Λεβέντης» καὶ τοῦ Κωνσταντίνου Γεωργιάτση, Δημάρχου Λευκωσίας.

6. Τὸ ἐπισημαίνει ἡ Ἑλένη Νικήτα (Ἀδαμάντιος Διαμαντῆς. Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του, 173), δίδοντας τὴν πληροφορίαν ὅτι ὁ Διαμαντῆς πολὺ συχνὰ ἀποκαλοῦσε πίνακές του «εἰκόνες», ἀντὶ πίνακας, ἔργο, σύνθεση κ.λπ. λόγῳ τῆς σχεδὸν θρησκευτικῆς σχέσης ποὺ εἶχε μετὰ τὰ ἔργα του.

7. «Τὸ 1922 στὸ Λονδίνο», ἀφηγεῖται ὁ Διαμαντῆς, «ὅταν ἀπὸ τὸ Royal College of Art κατέβηκα στὸ Victoria and Albert Museum εἶδα τὸ τέμπλο τῆς Ἀχέλειας στὴν Πάφο καὶ ἔτριβα τὰ μάτια μου». Συνομιλία τοῦ Διαμαντῆ μετὰ τὴ Νίκη Μαραγκοῦ, Θεοδόση Νικολάου καὶ Νίκο Νικολάου στὸ περιοδικὸ *Ἡ Λέξη*, τεύχος 36, Ἰούλιος-Αὐγούστος 1984, 564. Ἡ σχέση τοῦ Διαμαντῆ μετὰ τὴ βυζαντινὴ τέχνη ἦταν στὸ στάδιο τοῦ σοβαροῦ προβληματισμοῦ. Γιὰ τὶς ἀγιογραφικὰς ἀπόπειρες τοῦ Διαμαντῆ βλ. Ἑλένη Σ. Νικήτα, *Ἀδαμάντιος Διαμαντῆς. Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του*, 157-160. Ἡ Ἑλένα Πάρπα στὸ «Τρεῖς ἀπόπειρες πρὸς μία ἐρμηνεία: Ἡ ἀλληλεξάρτηση τοπίου καὶ τόπου στὸν Διαμαντῆ» μετὰ ἀφορμὴ τὸν πίνακα *Φυτεύτριες* (1932-1933) στὴ γκαλερί τῆς Λευκωσίας Point Centre for Contemporary Art στὴν ἔκθεση Display 1 (Ἰούνιος 2013) γράφει ὅτι ὁ Διαμαντῆς κοίταξε ταυτόχρονα πρὸς τὴ βυζαντινὴ τέχνη.

Διαμαντῇ καὶ τῆς συνάντησής του μὲ τὸν κόσμον τῆς Κύπρου.<sup>8</sup>

*Εἰκών*, κατὰ τὰ λεξικά τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης τῶν Η. Η. Liddell, R. Scott, Μ. Κωνσταντινίδη καὶ τοῦ Δ. Δημητράκου, σημαίνει «ὁμοίωμα, εἰκόνα, ἀπεικασμα». Κατὰ τὸν Ἰωάννη Δαμασκηνὸ (ὄγδοος αἰώνας) *ὁμοίωμα καὶ παράδειγμα, καὶ ἐκτύπωμά τινος, ἐν αὐτῷ δεικνύον τὸ εἰκονιζόμενον*.<sup>9</sup>

Τὶ εἶναι ὅμως ὁ πίνακας;

Ἡ περιγραφή, ποὺ ἀκολουθεῖ, εἶναι δικό μου μοντάζ χωρίων ἀπὸ τὴν *Ἀφήγησιν* τοῦ Διαμαντῆ καὶ ἀποσκοπεῖ στὸ κατὰ τὴν ἀποψή μου παρὼν τοῦ πίνακα, στὸ μέτρο ποὺ ἡ περίληψη καὶ ἡ προσωπικὴ ματιὰ μπορεῖ νὰ στηρίξει:<sup>10</sup>



Ὁ Κόσμος τῆς Κύπρου.  
Τελάρο 1.

«Στὸ τελάρο 1 ὁ πρῶτος ποὺ κάθεται μὲ τὸ τσιγάρο στὸ χέρι ποὺ εἶναι ἀκουμπισμένο στὸν ἀριστερὸ μηρὸ εἶναι ὁ Τομπούλας ἀπὸ τὴ Λύση... Ὅταν περπατοῦσε ἦταν μεγαλοπρεπής... Σκάλιζε σκαρβαίους καὶ πέτρες. Γλύπτης ἀπὸ διάθεση. Σκάλιζε ἀκόμα καὶ κολότσια μὲ τοὺς ἥρωες τοῦ 21. Ὁ γέρος πίσω ἀπὸ τὸ ἀριστερό του χέρι, ποὺ κοιμᾶται εἶναι ἀπὸ τὴν Ἀλωνα καὶ ὁ διπλανός του ἄνδρας ποὺ στρίβει τὸ μουστάκι καὶ φορᾶει τὸ μαντήλι μὲ τὸ ξεχωριστό του τρόπο εἶναι ἀπὸ τὴν Ἀσσία... Ἄνω ἓνα ἀπὸ τὰ δύο κοριτσάκια μὲ τὸ δάκτυλο στὸ στόμα, τὸ μελαχροινό, τώρα σωστὴ γυναῖκα,

8. Πέλλη Μάστορα, «Ὁ βυζαντινὸς κόσμος τῆς Κύπρου στὸ ἔργο τοῦ Ἀδαμαντίου Διαμαντῆ», ἐργασία στὸ Τμῆμα Ἱστορίας καὶ Ἀρχαιολογίας τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 1991.

9. Ἰωάννης Δαμασκηνός, PG 94, 1337A.

10. Δημοσιεύθηκε στὴ *Νέα Πορεία* (βλ. σημ. 4).



Ο Κόσμος της Κύπρου.  
Τελάρο 2.

πολιτικός μηχανικός στην Αμερική. Πάντα πρώτη στο Γυμνάσιο της περιοχής Μύρτου, καμάρι της μάνας της όπως και της διπλανής ξανθής αδελφούλας της που μικροπαντρεύτηκε και απόκτησε χαριτωμένα παιδάκια... τὸ πρῶτο τελάρο γεμίζει με ἓνα σπίτι ἀπὸ τὰ Λεύκαρα, πὸν συνεχίζεται με ἄλλα σπίτια καὶ δρόμο στὸ τελάρο 2 ὅπου κυριαρχεῖ ὁ Κοσμάς πὸν κάθετα σὰν πατριάρχης — κι αὐτὸς ἀπὸ τὴ Λύση... Στὴν κουβέντα, τὴν ὥρα πὸν τὸν σχεδιάζα, μιλώντας γιὰ τὰ καλὰ τῆς ζωῆς καὶ γιὰ τὰ γηρατειὰ εἶπε τὸ ἀπαράμιλλο δίστιχο πὸν ἔγραψα κάτω ἀπὸ τὸ σχέδιο πὸν τοῦ ἔκαμα:

Ὅταν πεθάνω τζι' ἐν θωρῶ τὸν κόσμο πῶς περάση  
Θέλει ὁ ἥλιος ἄς χαθῇ, θέλει ἄς συνεφκιάση.

Ἔτσι προχωρεῖ ἡ ζωφόρος στὸ τελάρο 3 με τύπους ἀπὸ δύο χωριά, τὸν Λυθροδόντα καὶ τὸν Ἅγιο Ἐπίκτητο. Ὁ ἄνδρας με τὰ χέρια ἀντλήλιο εἶναι ἀπὸ τὴ Μύρτου... Τὸ ἀγοράκι πὸν ἀκουμπᾷ τὰ χεράκια του εἶναι ἀπὸ τὸ ἴδιο χωριό. Οἱ ἄλλοι ἀπὸ τὸν Ἅγιο Ἐπίκτητο τῆς Κερύνειας μυρίζουν ἀλλιώτικα, ὁ ἓνας με τὰ χέρια ἀκουμπισμένα στὸ μπαστοῦνι του καὶ τὴν φορεσιὰ μισοπολίτης, καὶ ὁ ἄλλος με τὸ τσιγάρο καὶ τὴν ψηλὴ ποδὶνα, γνωστὸς τύπος τοῦ καφενείου — Οἱ γάτες πὸν γεμίζουν καὶ ζωντανεύουν κάπως τὴν ἀτέλειωτη σειρά τῶν χειροποίητων καθισμάτων τοῦ παλαιοῦ κυπριακοῦ καφενείου εἶναι μαζὺ στολίδι καὶ ἀπήχηση μιᾶς ξέγνοιαστης μακαριότητος — πὸν πάει νὰ σβύση γιὰ πάντα (εἴμαστε ἐδῶ στὸ 1954 περίπου)...



Ό Κόσμος της Κύπρου. Τελάρο 3.

Στὸ τελάρο 4 ὁλόσωμος μὲ τ' ἄσπρα του μουστάκια καὶ μαλλιά κάθεται ἀμέσως μετὰ ὁ Χαραλαμπῆς ποὺ ἔρχεται καὶ αὐτὸς ἀπὸ τὸν Ἅγιο Ἐπίκτητο. «Εἶμαι βοσκός», ἀπάντησε στὸ ἐρώτημά μου ὁ Χαραλαμπῆς, «ἔμεινα ὀρφανός, κανένας δὲν ἦταν νὰ μὲ τροφίζη καὶ ἔγινα βοσκός»... Τὰ δυὸ κεφάλια τῶν παιδιῶν δίπλα στὸν Χαραλαμπῆ εἶχαν νὰ γεμίσουν μιὰ γωνιὰ τῆς εἰκόνας. Ὁ ἕνας πρὸς τὰ δεξιὰ ἦταν τὸ συμπαθητικὸ ἀγόρι τῆς Ἑλένης στὴν Κερύνεια, γιὸς ψαρὰ ποὺ ἔχασε τὸ ἓνα του μάτι μετὰ... Ὁ ἄνδρας μὲ τὸ ἄσπρο πουκάμισο καὶ τὸ τσιγάρο εἶναι ἀπὸ τοὺς συνηθισμένους τύπους τῶν χωριῶν, ποὺ δουλεύουν στὴν πόλη. Τὸ κορίτσι μὲ τὰ χέρια στὸ κεφάλι ἔξω ἀπὸ τὸν Ἅγιο Ἐπίκτητο κούνησε πρῶτα τὰ χέρια του γιὰ νὰ μᾶς χαιρετίση καὶ μετὰ τὰ ἄφησε στὴν ἀσυνήθιστη αὐτὴ



‘Ο Κόσμος της Κύπρου. Τελάρο 4.

‘Ο Κόσμος της Κύπρου. Τελάρο 5.

θέση. ‘Ο πρὸς τὰ ἀριστερὰ ὅμως τύπος μὲ τὸ μαντήλι ιδιόρρυθμα δεμένο εἶναι ἀπὸ τὴν Μύρτου — μιλοῦσε γιὰ λεφτά, δάνεια καὶ τόκους καὶ ἦταν ἡ ἀντίθεση μὲ τὸν ἄκακο Χαραλαμπῆ ποὺ ἀντίκρυζε...

Στὸ τελάρο 5 διάλεξα ἓνα βλοσυρὸ τύπο μὲ μαῦρο βλέμμα, μπροστὰ σὲ μιὰ ἐκλεπτυσμένη μορφή τοῦ Χατζημιχαήλ, τοῦ γέρου ἀπὸ τὸ χωριὸ Γέρι... Τὸν Χατζημιχαήλ βρῆκα σ’ ἓνα καφενεῖο ποὺ πῆγα νὰ δῶ μιὰ λαϊκὴ ζωγραφιὰ ποὺ τώρα δὲν ὑπάρχει. ‘Η τοιχογραφία ἦταν ζωγράφισμα ἀπὸ τοῦρκο καραγκιοζοπαίχτη καὶ παραδόξως ἦταν ὁ Ἀθανάσιος Διάκος καὶ ἀποκάτω ὁ Κουταλιανὸς μὲ τέσσερις μαστοὺς —ὅπως μοῦ ἐξήγησαν δείγμα παλληκαριοῦ, δυνάμεως— ὅταν πῆγα γιὰ δεύτερη φορὰ γιὰ τὴ φωτογράφιση ὁ τοῖχος εἶχε ἀσβεστωθῇ.

‘Ο τύπος στὸ κέντρο μὲ τὸ ροῦχο στὸν ὦμο εἶναι ἀπὸ τὴν Μύρτου... Στὴν ἄκρη ἀριστερὰ εἶναι ὁ Παπάγιωρκης ἀπὸ τὴν Ἀσσία μὲ τὸ μαῦρο του μπαστοῦνι —σὰν τοὺς ἀρχιερεῖς— εὐθυτενὴς καὶ αὐ-



Ό Κόσμος τής Κύπρου.  
Τελάρο 6.



Ό Κόσμος τής Κύπρου.  
Τελάρο 7.

στηρὸς ποὺ μαζί μὲ τὸν Παπαπόστολον, τὸν δεύτερον ἀπὸ τὰ δεξιὰ στὸ τελάρο 7 καὶ μερικοὺς χωριανοὺς ποὺ σκορπίστηκαν στὴν εἰκόνα ἔβγαιναν ἀπὸ τὸν ἑσπερινὸ καὶ ἦλθαν νὰ κάτσουν στὸν εὐρύχωρο πρόδρομο τοῦ καφενείου.

Ἕνας ἀπὸ τοὺς συνοδοὺς στὸ τελάρο 5 εἶναι ὁ διπλανὸς του μὲ τὸ ἄσπρο μουστάκι καὶ μὲ τὸ μαντῆλι δεμένο μὲ τὸν ιδιόρρυθμο τρόπο ποὺ ἐδέ-νετο στὴν Ἀσσια... Μεταξύ ὅμως τοῦ Παπάγιωρκα καὶ τοῦ γέρου μὲ τὸ ἄσπρο μουστάκι εἶναι ἓνας ξεχωριστὸς τύπος... ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τυλληρίας... ὅταν τὸν ρώτησα πῶς τὸν λένε, ἀπάντησε κάποιος ἄλλος καὶ μοῦ εἶπε ἓνα κοινὸ ὄνομα ποὺ δὲν θυμάμαι, ὁ ἴδιος ὅμως ἐπενέβη καὶ πρόσθεσε ὁ Μακεδόνας. Δὲν ἐξιχνίασα πῶς πῆρε τὴν ἐπωνυμία αὐτή, τὸ ἔλεγε ὅμως μὲ τόση ὑπερηφάνεια —μπορεῖ νᾶταν καὶ παλαιὸς πολεμιστής. Πίσω ἀπὸ τὸν παπᾶ καὶ τὸν Μακεδόνα εἶναι γυναῖκες — ξεχωρίζουν δύο — ἡ πρώτη ποὺ φαίνεται ἀπὸ τὰ πλάγια εἶναι ἀπὸ τὸ τὸ χωριὸ Θελέτρα τῆς Πάφου... ἡ ἄλλη ποὺ τὴν κοιτάζει εἶναι ἀπὸ τὴν Ἀλωνα.

Ἔτσι μὲ τὴν περιγραφή μας φθάσαμε στὸ κέντρο τοῦ «Κόσμου



‘Ο Κόσμος της Κύπρου. Τελάρο 8.

της Κύπρου». Σ’ αυτό το τελάρο 6 κυριαρχούν δύο μορφές, ο Μάρκος από την Περιστερωνοπηγή και ο Παπακωνσταντίνος από το Πέρα Χωριό της Νήσου... Ήταν φυσικό οί δύο αυτές μορφές νὰ χρησιμέψουν μὲ τὴν ἐπιβλητικότητά τους σὰν κέντρο τῆς μακρόσυρτης εἰκόνας... Στὸ τελάρο 7 ἡ πρώτη πρὸς τὰ δεξιὰ γυναῖκα ποὺ στέκεται λίγο σκυφτή, εἶναι καταλογισμένη «ἡ γυναῖκα μὲ τὸ σταυρὸ» ἀπὸ τὸν Ἄη Γιάννη τῆς Πιτσιλιάς. Ἡ αὐστηρό-

της, ἡ λιτότης, ἡ περίσκεψή της πάντα μὲ ἔκαναν νὰ τὴν προσέχω... Δίπλα σεβάσμιος, ἀδύνατος, βαρεμένος ἀπὸ τὰ χρόνια κάθεται ὁ γεροπαπᾶς ἀπὸ τὴ Βυζατζιά, στὸ κεφάλι του ἔχει τὸ σκουφὶ τυλιγμένο μὲ τὸ μαντῆλι ποὺ ἔφερε ἀπὸ τὸν Ἅγιο Τάφο —μὲ τὴν παραγγελία νὰ τοῦ τὸ φορέσουν ὅταν πεθάνη... Ὁ ἄνδρας μὲ τὸν γρόνθο στὸ μάγουλο εἶναι ἀπὸ τὴν Κακοπετριά. Οἱ δύο ὅμως ἄνδρες πρὸς τὰ ἀριστερά, ὁ ἓνας ποὺ διαβάζει ἐφημερίδα καὶ βλέπει τὸν φωτογραφικὸ φακὸ (φωτογραφία ὠνόμασε τὸ σχέδιο ποὺ τοῦ ἔκαμνα) καὶ ὁ διπλανός του μὲ τὸ ἰδιόρρυθμο κεφαλόδεσμο καὶ τὸ ἄσπρο μουστάκι εἶναι ἀπὸ τὴν Κισσόνεργα τῆς Πάφου...

Προχωρώντας πρὸς τὸ τελάρο 8 πρῶτος πρὸς τὰ ἀριστερὰ κάθεται ἓνας τύπος ἀπὸ τὴν Μύρτου, ποὺ εἶναι ὁ χαρακτηριστικὸς «σφιχτός», ὅπως λέμε στὴν Κύπρο —τσιγκούνης καὶ πολὺ λογαριασμένος—, ὁ διπλανός του ἓνας ποὺ δουλεύει στὸ μεταλλεῖο μὲ τὶς γκέττες ἀντὶ ποδίνες. Τὸ κορίτσι ποὺ κρατᾷ καβάλλα τὸ ἀδελφάκι της εἶναι τούρκισσα ἀπὸ τὴν Μελάναρκα τῆς Καρπασίας, εἶναι ἡ Ἀρτζοῦ ποὺ κρατᾷ τὸν Κεμάλ στὴν ἀνάμικτη ὁμάδα τοῦ χωριοῦ... ὁ ἀρειμάνιος ἄνδρας μὲ τὸ μαντῆλι μὲ τὰ λοξὰ μάτια, τὰ πόδια τὸ ἓνα πάνω στὸ



Ὁ Κόσμος τῆς Κύπρου. Τελάρου 9.

ἄλλο, προφανῶς κυνηγὸς — ἀρχίζει μιὰ νέα παρέα, μὲ τὸν ἀγαθὸ γεροντάκο ἀπὸ τὴν Καλογραία μὲ τὸν πολὺ ιδιόρρυθμο καὶ κομφὸ κεφαλόδεσμο, ποὺ βρίσκεται ἄκρα δεξιὰ μπροστὰ στὴν ἀνοικτὴ καμάρα-πόρτα τῆς Μεσαριᾶς.

Στὸ τελάρου 9... ἀρχίζουμε μὲ τὸν Στυλλῆ Χατζηδημήτρη, μὲ τὴν χαρακτηριστικὴ τοῦ στάση... πίσω ἀπὸ αὐτὸν δύο νέοι ἀπὸ τὸν Δαυλόν... μᾶς ὀδηγοῦν στὸ κέντρο τοῦ τελάρου 9 μὲ τὴν κυρίαρχη μορφή τοῦ Κλεόβουλου Μιχαήλ ἀπὸ τὴν Κισσόνεργα, ποὺ ἦταν ὁ κατ' ἐξοχὴν παραμυθᾶς τῆς περιοχῆς... Οἱ γύρω μπορεῖ νὰ λογαριαστοῦν πὼς εἶναι οἱ ἄνθρωποι ποὺ παρακολουθοῦν τὴ διήγηση, εἶναι ὅμως παρμένοι ἀπὸ σχέδια ἄλλων χωριῶν, ὅπως ὁ τύπος πρὸς τὸ ἄκρο δεξιὰ μὲ τὸ βαρὺ παλτό του, ποὺ ἀκουμπᾷ τὸ σαγόνι του στὸ



‘Ο Κόσμος της Κύπρου. Τελάρο 10.      ‘Ο Κόσμος της Κύπρου. Τελάρο 11.

γυριστό του μπαστούνι. Πίσω του ὄρθιος ἄνδρας ποὺ σχεδιάστηκε ἀπὸ σχέδιο ποὺ ἀντέστρεψα, ὅπως ἡ κοπέλλα, ἡ Θεονίτσα, καὶ τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ δύο κεφάλια τῶν παιδιῶν εἶναι ἀπὸ σχέδιο μιᾶς ἄλλης περιοχῆς — ἀπὸ τὰ Λαουδερά τῆς Πιτσιλλιᾶς...

Στὸ τελάρο 10 ἡ σημαντικώτερη μορφὴ εἶναι ἡ κεντρικὴ —εἶναι ἀπὸ τὸ σχέδιο τοῦ Θεόδωρου τοῦ Βιολάρη στὴν Πάφο— στὸ Κτῆμα τῆς Πάφου... Ἄρχισε ἀπὸ τὴν Λευκωσία καὶ κατέληξε στὴν Πάφο ὅπου καὶ πέθανε τὸ 1945. Ἡ ἐντύπωσή μου ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ ἀνθρώπου αὐτοῦ ἦταν καταπληκτικὴ. Νομίζεις πὼς εἶσαι μπροστὰ σὲ μιὰ διεθνῇ προσωπικότητα, μὲ τὸ τσιγάρο του καὶ τὸ βιολί, σκελετωμένος μὰ ζωντανὸς καὶ ξύπνιος... Ὁ διπλανός του ποὺ στρίβει τὸ μουστάκι εἶναι ἀπὸ τὴν Ἀσία... Τὸ σπίτι μὲ τὶς καμάρες στὸ βάθος εἶναι ἀπὸ τὸ χωριὸ Λύση.

Καὶ τώρα φθάνουμε στὸ τελευταῖο τελάρο 11 μὲ τὴν πρώτη πρὸς τὰ ἀριστερὰ μορφὴ τῆς εἰκόνας τοῦ γέρου μὲ τὴν ποδιὰ ἀπὸ τὴν Ἀσία νὰ κάθεται στραμμένος πρὸς τὰ μέσα τῆς εἰκόνας σὲ κάποια

ἀναλογία μὲ τὸν Τομπούλα, στὸ ἄλλο ἄκρο. Στὸ μέσο ἀκόμα ἓνας ἄλλος ἀπὸ τὴν Ἄσσια μὲ τὸ μαντῆλι δεμένο κατὰ τέτοιο τρόπο ποὺ σοῦ θυμίζει τὸν κρητικὸ — μετὰ ἢ σκυφτὴ κοπελλίτσα καὶ ἄλλος γέρος μὲ τὸ μαντῆλι ποὺ τὸ ἔχει καὶ αὐτὸς δεμένο μὲ τὸν ξεχωριστὸ δικό του τρόπο ἀπὸ τὴν Καλογραία. Στὸ βάθος κομμάτι ἀπὸ ἓνα σπίτι στὴν Τρυπημένη — Ἀνθρωποὶ — μορφές, σπίτια τῆς Κύπρου ποὺ πάει νὰ σβύση».

\* \* \*

Ἀπὸ τὴν περιγραφή ποὺ προηγήθηκε ἄφησα νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι ὁ ζωγράφος δὲν περιγράφει τὶς φιγούρες ἀλλὰ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ αὐτὲς ἀπεικονίζουν. Γι' αὐτὸ συχνὰ παραπέμπει στὰ πρῶτα ἐκ τοῦ φυσικοῦ σκίτσα τους. Χρησιμοποιεῖ τὴν παλιὰ τεχνικὴ τῶν ἀνθιβόλων καὶ τὴ νεώτερη τοῦ κολλάζ. Στὶς δοκιμὲς τοῦ ἔργου, ποὺ προηγήθηκαν τῆς τελικῆς σύνθεσης, οἱ μορφὲς εἰκονίζονται σὲ παραλλαγές χωρὶς νὰ ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὰ πρωτότυπα. *Εἰκὼν ἐστὶν ὁμοίωμα χαρακτηρίζον τὸ πρωτότυπον*, λέγει ὁ Ἰωάννης Δαμασκηνός (ὄγδοος αἰώνας).<sup>11</sup> Τὶς πρωτότυπες μορφὲς ὁ ζωγράφος τὶς τιμᾷ καὶ τὶς ὀνομάζει «τύπους».<sup>12</sup> Τὶς ἀπλοποιήσεις στὴν ἀπόδοσή τους, τὶς διαφυγὲς ἀπὸ τὴ φυσικὴ ἀλήθεια καὶ ἀπὸ τὴν ἀναπαράσταση, π.χ. δὲν γίνεται κατανοητὸ ποιοὶ πόδι τοῦ βιολάρη στὸ τελάρο 10 εἶναι δεξὶ καὶ ποιοὶ ἀριστερὸ καὶ ἄλλα, ἐννοῶ ὡς ἀναζήτηση τῆς ὑποστάσεως τῶν πρωτοτύπων. Ἡ ὑπόστασις τοῦ πρωτοτύπου δὲν ἔχει σχέση μὲ τὴ φυσικὴ του ἀλήθεια. *Ἡ ὑπόστασις οὐσία ἐστίν... ἡ γὰρ ὑπόστασις καὶ ἡ οὐσία ὑπαρξίς ἐστίν*, λέγει ὁ Ἀθανάσιος Ἀλεξανδρείας (4ος αἰώνας).<sup>13</sup>

Ὁ ζωγράφος γιὰ κάθε πρόσωπο κάτι ἔχει νὰ πεῖ, ἰδιομορφίες τοῦ χαρακτήρα καὶ τῆς ἀμφίεσης, τὴν καταγωγή — ἡ λέξη «ἀπὸ» ἐπα-

11. Ἀναλυτικὰ Χαράλαμπος Μπακιρτζῆς (ἐπιμ.), *Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφανός. Οἱ τοιχογραφίες*, 86 κέ., εἰδ. σελ. 91, στὸ κεφάλαιο «Ἀναγνώσεις τοιχογραφιῶν Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ», Ἐφορεία Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης καὶ Ἐκδόσεις Ἀκρίτας, 1991.

12. Σὲ ἀνθρώπινους τύπους, μορφές-σύμβολα, ἀναφέρεται ἡ Ἑλένη Νικίτα, *Ἀδαμάντιος Διαμαντῆς. Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του*, 175.

13. Ἀθανάσιος Ἀλεξανδρείας, PG 26, 1036B.

ναλαμβάνεται συνεχῶς—, δὲν ἐγκαταλείπει τὰ πρόσωπα ποὺ ἀπεικονίζει, πολλὰ τὰ παρακολουθεῖ καὶ στὴ ζωὴ τους καὶ τὸ ἐνδιαφέρον αὐτὸ δίνει στὶς ζωγραφισμένες μορφές διάσταση χρόνου. Εἶναι, θὰ τολμοῦσα νὰ πῶ, σὰν σύντομα συναξάρια.

Ἀνάκατες οἱ μορφές ἀπὸ διάφορα χωριὰ τῆς Κύπρου δείχνουν τὴν ἐνότητα τοῦ χώρου, τό πόσο τραγικὸς εἶναι ὁ σημερινὸς βίαιος διαμελισμὸς τῆς, τραγικὸς μὲ τὴν ἀρχαία σημασία τῆς λέξης ὅταν οἱ ἄνθρωποι πάσχουν χωρὶς νὰ φταῖνε.<sup>14</sup>

Οἱ μορφές εἶναι ἀκίνητες στὴν εἰκόνα, περιγράφεται ὅμως ἡ κίνησή τους στὴν ἀφήγηση καὶ ἀποκτοῦν θεατρικὴ ἐπικοινωνία, ὀργανωμένες ὡς εἶναι σὲ ὁμάδες καὶ σὲ αὐτοτελῆ τελάρια, σὲ σκηνές καὶ σὲ πράξεις μὲ πρόσωπα σὲ πρῶτο πλάνο καὶ πρόσωπα σὲ δευτέρο πλάνο. Ὑπάρχει καὶ δραματικότητα μὲ τὶς ὁμοιότητες καὶ τὶς ἀντιθέσεις τῶν τύπων, μὲ τὴ συνύπαρξη ἀλλὰ καὶ τὶς συγκρούσεις, μὲ τὰ ἀκίνητα σὰν θεατρικὲς μάσκες πρόσωπά τους. Στὸν «Κόσμο τῆς Κύπρου» βλέπω ἓνα δρώμενο, ἓνα χορὸ χωρὶς χορό, τοῦ ὁποῖου τὸν χῶρο τὰ κτήρια σὰν σκηνικὰ ὀρίζουν.<sup>15</sup> Γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἡ ἔκθεση τῆς εἰκόνας σὲ Π στὴν Παλαιὰ Ἀρχιεπισκοπὴ τὸ 1975 καὶ στὸ Λεβέντειο Δημοτικὸ Μουσεῖο τὸ 2013 εἰσάγει τὸν ἐπισκέπτη στὸ δρώμενο καὶ τὸν ὑποδέχεται ὡς ἓναν ἐκ τῶν εἰκονιζομένων.

Δέχομαι τὸν χαρακτηρισμὸ τῆς ζωγραφιᾶς ὡς εἰκόνα διότι πιστεύω ὅτι τὸ ἔργο στοχεύει στὴν ὑπόσταση τῶν εἰκονιζομένων ἀνθρώπων. Ἡ ὑπόστασή τους συνίσταται στὴν πεισματάρικη ἐμμονὴ γιὰ ἐπιβίωση, στὴ μετὰ τὸν τους κοινωνία καὶ στὴ στενὴ σχέση μὲ τὸν τόπο. *Οἱ πτωχοὶ οἱ Κυπριῶτες*, γράφει ὁ Λεόντιος Μαχαιρᾶς, *διὰτὶ εἶναι ἀπλικομένοι (= κατοικοῦν) ἀπάνω εἰς μίαν πέτραν εἰς τὴν θάλασ-*

14. Τὴν αἵσχιση τῶν ἐντυπώσεων μοῦ προκάλεσε τὸ μὲ ἐπιστημονικὲς καὶ ἀκαδημαϊκὲς φιλοδοξίες βιβλίον τοῦ Allan Langdale, *In a Contested Realm: An Illustrated Guide to the Archaeology and Historical Architecture of Northern Cyprus*, Kilkeran Scotland: The Grimsay Press, 2012, ποὺ ἀπεικονίζει στὶς σελ. 484-485 τὴ μὴ κατεχόμενη Κύπρο ἐντελῶς κενή, χωρὶς τίποτα, πόλεις, χωριά, τοπωνύμια, μνημεῖα, ὡσὰν νὰ μὴν ὑπῆρξε, χωρὶς ἀναφορὰ στοὺς ἀνθρώπους. Ἀνάλογη εἶναι καὶ ἡ στάση τοῦ ἑναντι τῆς βιβλιογραφίας.

15. Χορὸ ἀρχαίου δράματος ποὺ οἱ μαθητὲς τοῦ Παγκυπρίου Γυμνασίου ἀνέβαζαν μὲ σκηνικὰ καὶ κοστούμια τοῦ Διαμαντῆ.



Ὁ υἱὸς τοῦ Διαμαντῆ Ἀλέκος καὶ τὰ ἐγγόνια τοῦ  
Μάρκος (δεξιὰ) καὶ Γρηγόρης (ἀριστερά) στὸν Κόσμο τῆς Κύπρου,  
Λεβέντειο Δημοτικό Μουσείο Λευκωσίας, Ἀπρίλιος 2013.

σαν, καὶ ἀπὸ τὴν μίαν μερίαν εἶνε οἱ ἐχθροὶ τοῦ θεοῦ οἱ Σαρακηνοὶ  
καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλην οἱ Τοῦρκοι.<sup>16</sup>

Ὁ «Κόσμος τῆς Κύπρου» ἀπευθυνόμενος στοὺς Κυπρίους λειτουργεῖ καὶ σήμερα καθοδηγητικὰ καθὼς ἡ ὑπόστασις τῶν εἰκονιζομένων ἀνθρώπων παραμένει ἀναλλοίωτη ὡς εἰκόνα τοῦ πρωτοτύπου.<sup>17</sup> Ἡ τῆς εἰκόνας τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει, λέγει ὁ Μέγας Βασίλειος.<sup>18</sup> Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς ὁ ἐπισκέπτης ἀπὸ τὸ Ριζοκάρπασο εἶδε στὴν εἰκόνα τοῦ Κόσμου τῆς Κύπρου τοῦ «ἐγγραφομένου τὴν ὑπόστασιν»<sup>19</sup> καὶ ἔγραψε γι' αὐτὴ στὸ βιβλίο τῶν ἐπισκεπτῶν χαρακτηρίζοντάς την «Εἰκονοστάσι τῆς Κύπρου».

16. Leontios Machairas, *Recital concerning the Sweet Land of Cyprus* entitled “Chronicle,” edited with translation and notes by R. M. Dawkins, I, Oxford at the Clarendon Press, 1932, 80, παραγρ. 91.

17. Πρβλ. Ν. Κυριάκου, «Ὁ κόσμος τῆς Κύπρου», Ἔφημ. Πολίτης, 2 Ἰουνίου 2013.

18. Μέγας Βασίλειος, *PG* 32, 149C.

19. Mansi 13, 377D.



Ἀθανάσιος Παπαγεωργίου

## Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΤΕΜΠΛΟΥ-ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΥ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ

**Ἡ** χριστιανικὴ ἀρχιτεκτονικὴ, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς διαμόρφωσης τῆς Θείας Λειτουργίας, προσαρμόζεται στὶς λειτουργικὲς ἀνάγκες. Ἔτσι διαχωρίζεται ἡ θέση τοῦ κλήρου στὸ ναὸ ἀπὸ ἐκείνη τοῦ χριστιανικοῦ πληρώματος. Τὸ ἀνατολικὸ τμήμα τοῦ ναοῦ, στὸ ὁποῖο βρίσκεται ἡ ἁγία τράπεζα, χωρίζεται ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο ναὸ τὸν ὁποῖο καταλαμβάνει τὸ ἐκκλησίασμα. Τὸ τμήμα αὐτὸ ὀνομάζεται ἱερὸ βῆμα καὶ καταλαμβάνει τὴν ἀψίδα καὶ τὸ ἀνατολικὸ τμήμα τοῦ μέσου κλίτους τῶν βασιλικῶν. Σ' ὀρισμένες μάλιστα βασιλικὲς ἡ θέση τοῦ ἐκκλησιασματος περιορίζεται στὰ πλάγια κλίτη τὰ ὁποῖα διαχωρίζονται ἀπὸ τὸ μέσον κλίτος μὲ θωράκια στηριγμένα στοὺς στυλοβάτες. Μόνο τὸ δυτικότερο διάστυλο εἶναι ἐλεύθερο καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ στυλοβάτης καλύπτεται μὲ μωσαϊκὸ δάπεδο, ὅπως στὴ βασιλικὴ στὴν Ἁγία Τριάδα τῆς Γιαλούσας. Στὶς περισσότερες ὁμως βασιλικὲς ἡ ἔκταση τοῦ ἱεροῦ βήματος ἐκτείνεται μέχρι τοὺς δύο ἢ τρεῖς καὶ τέσσερες ἀπὸ τὰ ἀνατολικά κίονες. Στὶς μικρότερες βασιλικὲς ἐκτείνεται μέχρι τοὺς δύο ἀπὸ τ' ἀνατολικά κίονες, ὅπως στὴ βασιλικὴ τῆς Ἁγίας Τριάδας. Στὴ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Ἐπιφανίου ἐκτείνεται μέχρι τοὺς τρεῖς πρώτους κίονες ἀρχικὰ γιὰ νὰ ἐπεκταθῇ τὸν ἕκτο αἰῶνα μέχρι τὸν τέταρτο κίονα, ὅπως καὶ τὸ βῆμα τῶν βασιλικῶν τῶν Σόλων καὶ τοῦ Κουρίου.

Τὸ πλάτος τοῦ πειόσχημου τέμπλου ἦταν μικρότερο τοῦ μέσου κλίτους (βασιλικὲς Ἁγίου Ἐπιφανίου, Καμπανόπετρας, Σόλων, Ἁγίας Τριάδας) καὶ εἶχε εἰσόδους καὶ στὶς τρεῖς πλευρές. Ἀργότερα ἐπεκτάθηκε μέχρι τοὺς στυλοβάτες, ὅπως στὴ βασιλικὴ τοῦ Κουρίου. Στὴ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Ἡρακλείδου μπροστὰ ἀπὸ τὴ δυτικὴ εἴσοδο

τοῦ τέμπλου βρέθηκε στενόμακρος σολέας καταστρεμμένος στὸ δυτικὸ ἄκρο, ποὺ φαίνεται ἐπηρεασμένος ἀπὸ τοὺς ἄμβωνε τῆς Συρίας, ἐνῶ στὴ βασιλικὴ τοῦ Κουρίου τὸ βῆμα φαίνεται ὅτι κατελάμβανε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὅλο τὸ πλάτος τοῦ μέσου κλίτους ὅπως καὶ στὴ βασιλικὴ ἔξω τῶν τειχῶν τοῦ Κουρίου.

Στὸ μέσο τῆς δυτικῆς πλευρᾶς τοῦ τέμπλου ὑπῆρχε εἴσοδος. Εἴσοδοι ὅμως ὑπῆρχαν καὶ στὴ βόρεια καὶ στὴ νότια πλευρὰ τοῦ τέμπλου. Στὴ βασιλικὴ τῆς Ἀγίας Τριάδας σώθηκαν σκαλοπάτια καὶ στὴ μιὰ καὶ τὴν ἄλλη πλευρά. Ὅταν ἐπεκτάθηκε τὸ τέμπλο σ' ὅλο τὸ πλάτος τοῦ μέσου κλίτους τότε τὰ σκαλοπάτια αὐτὰ καλύφθηκαν καὶ κατασκευάσθηκαν ἄλλα πάνω στοὺς στυλοβάτες. Θύρες στὴ βόρεια καὶ στὴ νότια πλευρὰ τοῦ τέμπλου ὑπῆρχαν καὶ στίς βασιλικὲς τοῦ Ἀγίου Ἐπιφανίου καὶ τῆς Καμπανόπετρας στὴ Σαλαμίνα κ.ά.

Ὁ χώρος τοῦ ἱεροῦ βήματος περιωρίζετο ἀπὸ τὸ χαμηλὸ τέμπλο, τὸ ὁποῖο ἀπετελεῖτο ἀπὸ πεσσίσκους στοὺς ὁποίους ἐστερεώνοντο τὰ θωράκια. Οἱ πεσσίσκοι καὶ τὰ θωράκια ἦσαν κατασκευασμένα ἀπὸ διάφορα ὑλικά. Ὁ ἀνασκαφέας τῆς βασιλικῆς τῶν Σόλων πιστεύει ὅτι τὰ κάγκελλα ἢ δρύφακτα (τέμπλο) τῆς πρώτης βασιλικῆς ἦσαν κατασκευασμένα ἀπὸ ξύλο. Συνήθως ὅμως στὴν Κύπρο τόσο οἱ πεσσίσκοι ὅσο καὶ τὰ θωράκια ἦσαν κατασκευασμένα ἀπὸ ἀσβεστόλιθο ἢ μάρμαρο. Συνηθέστερα ἦσαν ἀπὸ μαλακὸ ἀσβεστόλιθο, ὅπως στίς βασιλικὲς τῆς Ἀγίας Τριάδας, τοῦ Μαραθοβούνου, τῶν Γόλων, τοῦ Ἀγίου Σπυρίδωνος καὶ τοῦ Ἀγίου Ἡρακλείδου.

Στίς μεγάλες ὅμως βασιλικὲς τοῦ Ἀγίου Ἐπιφανίου καὶ τῆς Καμπανόπετρας στὴ Σαλαμίνα, τοῦ καθεδρικοῦ τῆς Ἀμαθοῦντος, τοῦ Κουρίου καὶ τῆς Ἀγίας Κυριακῆς καὶ τῆς Λιμενιώτισσας στὴν Πάφο, τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τῆς Πέγειας καὶ τῆς Ἀχειροποιήτου στὴ Λάμπουσα οἱ πεσσίσκοι καὶ τὰ θωράκια ἦσαν μαρμάρινα. Μαρμάρινοι φαίνεται ὅτι ἦσαν οἱ πεσσίσκοι καὶ τὰ θωράκια τοῦ τέμπλου τῶν βασιλικῶν τοῦ Ἀγίου Φίλωνος, τῆς Ἀφέντρικας καὶ τῆς Συκᾶς στὸ Ριζοκάρπασο.

Κατὰ κανόνα τὰ δρύφακτα ἢ κάγκελλα ἦσαν χαμηλὰ στὴν Κύπρο. Δὲν ἔχουν βρεθῇ στὴν Κύπρο πεσσίσκοι ἢ κιονίσκοι ψηλοὶ ποὺ ἔφεραν ἐπιστύλιο, ὥστε νὰ σχηματίζονται κενὰ διάστυλα ποὺ ἐκα-



Δύο πεσσίσκοι παλαιοχριστιανικοῦ τέμπλου, Κάτω Πάφος:  
α. βασιλικῆς Ἀγίας Κυριακῆς,  
β. βασιλικῆς Παναγίας Λιμενιώτισσας.

λύπτοντο μὲ βῆλα. Οἱ δύο μαρμάρινες στυλίδες ποὺ ἐκτίθενται στὸ Μεσαιωνικὸ Μουσεῖο στὸ κάστρο τῆς Λεμεσοῦ ἀνήκουν σὲ παλαιοχριστιανικὸ τέμπλο, ἀλλὰ προφανῶς ἐπεῖχαν θέση ὀρθοστατῶν τῆς κεντρικῆς εἰσόδου τοῦ τέμπλου. Ἀπὸ τὴν ἄλλη οἱ τέσσερες κίονες



Τὸ εἰκονοστάσιο τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ἀχειροποιήτου,  
Λάμπουσα Καραβάς.

πού είναι ένσωματωμένοι στο είκονοστάσιο του δέκατου ὄγδοου αἰώνα στο καθολικό τῆς Ἀχειροποιήτου στὴ Λάμπουσα, ὅπως καὶ τὸ μαρμάρينو θωράκιο μεταξύ τῶν δύο νοτίων κιόνων, ἀνήκουν πιθανότατα στὴ μεγάλη πεντάκλιτη βασιλική, στὸ μεσαῖο κλίτος τῆς ὁποίας κτίστηκε τὸ βυζαντινὸ καθολικό, ἀλλὰ δὲν εἶναι στὴν ἀρχικὴ τους θέση. Ἄλλωστε οἱ παλαιοχριστιανικοὶ κίονες δὲν ἀνήκουν σὲ παλαιοχριστιανικὸ τέμπλο, διότι δὲν φέρουν ἐγκοπὲς γιὰ στερέωση θωρακίων.

Σταθμὸς στὴν ἐξέλιξη τοῦ τέμπλου, ὅπως γενικὰ γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Κύπρου, ἀπετέλεσαν οἱ ἀραβικὲς ἐπιδρομὲς ἐναντίον τῆς Κύπρου (649-912) καὶ ἡ εἰκονομαχία πού συμπέπτει μὲ τὴν περίοδο αὐτή: Οἱ μεγάλες ξυλόστεγες βασιλικὲς ἐγκαταλείπονται καὶ γιὰ λόγους οἰκονομικοὺς καὶ λόγω ἐλάττωσης τοῦ πληθυσμοῦ. Τὴν περίοδο αὐτὴ εἰσάγονται νέοι ἀρχιτεκτονικοὶ τύποι ἐκκλησιῶν πολὺ μικροτέρων διαστάσεων μὲ κτιστὴ κάλυψη, καμάρα (Ἀγία Σολομονή στὴν Κώμη τοῦ Γιαλοῦ, Ἀγία Ἀθανασία στὸ Ριζοκάρπασο κ.ἄ.) ἢ παλαιότερες ξυλόστεγες βασιλικὲς μετατρέπονται σὲ καμαροσκεπάστες (Παναγία καὶ Ἀσώματοι Ἀφέντρικας, Παναγία Συκαῶς στὸ Ριζοκάρπασο κ.ἄ.) ἢ κτίζονται ἐκκλησίες σὲ ἐντελῶς νέους ἀρχιτεκτονικοὺς τύπους, ὅπως οἱ βασιλικὲς μὲ τρεῖς τρούλλους (ἢ μικρὴ βασιλικὴ στὸ διάδρομο πού ὁδηγεῖ ἀπὸ τὸν κυρίως ναὸ πρὸς τὸ βαπτιστήριό τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἁγίου Ἐπιφανίου), ἢ πεντάτρουλλες (Ἀγία Παρασκευὴ Γεροσκήπου, Ἀγίων Βαρνάβα καὶ Ἰλαρίωνος στὴν Περιστερώνα Μόρφου) ἢ καὶ ἐγγεγραμμένοι σταυροειδεῖς μὲ τρούλλο (Ἅγιος Ἀντώνιος στὰ Κελλιὰ, Ἅγιος Προκόπιος στὴ Σύγκραση). Ὅπως ἦταν ἐπόμενο καὶ τὸ ἱερὸ βῆμα περιορίζεται καὶ ἀλλάζει μορφή. Ἔτσι στὴ μικρὴ ἐκκλησία, πού δημιουργεῖται στὸ διάδρομο πού ὁδηγεῖ ἀπὸ τὸ νάρθηκα στὸ βαπτιστήριό τῆς βασιλικῆς τῆς Ἀγίας Τριάδας, σχηματίζεται ἀπὸ τὰ κατάλοιπα τῆς βασιλικῆς (πεσσίσκος, θωράκια) καὶ διατηρεῖται χαμηλό. Ἀντίθετα στὴ μικρὴ ἐκκλησία τῆς Ἀγίας Ἀθανασίας στὸ Ριζοκάρπασο ὑπῆρχε κτιστὸ τέμπλο, ὅπως αὐτὰ στίς μικρὲς ἐκκλησίες τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, τμῆμα τοῦ ὁποίου ἐσώζετο μέχρι τὸ 1974. Στὴ μικρὴ βασιλική, πού ἀντικατέστησε τὴ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Ἐπιφανίου, τὸ βῆμα πε-

ριορίσθηκε αρχικά στο ανατολικό τμήμα του μέσου κλίτους αλλά αργότερα επεκτάθηκε μέχρι το δυτικό άκρο των δύο τοίχων που ήταν κτισμένοι στο ανατολικό άκρο των στυλοβατών, και περιέλαβε και τα ανατολικά τμήματα των πλαγίων κλιτών. Το τέμπλο ήταν ευθύγραμμο και καθ' όλο το πλάτος της μικρής βασιλικής.

Πρὸς τὸ τέλος τῆς περιόδου αὐτῆς τὸ τέμπλο τοῦ ὑπόσκαφου παρεκκλησίου-ἀσκηταρίου κοντὰ στὸ ναὸ τῆς Παναγίας Περγαμηνιώτισσας εἶναι λαξευτὸ στὸ βράχο καὶ ἔχει τὴ μορφή κανονικοῦ τέμπλου τῆς μεσοβυζαντινῆς περιόδου μὲ μία κεντρικὴ καὶ μία πλάγια εἴσοδο καὶ δύο ὀρθογώνια ἀνοίγματα ἐκατέρωθεν τῆς κεντρικῆς εἰσόδου σὲ ὕψος 1μ. περίπου ἀπὸ τὸ ἔδαφος. Εὐθύγραμμο ἦταν καὶ τὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ-βασιλικῆς, στὰ ἐρείπια τῆς ὁποίας εἶναι κτισμένη ἡ σημερινὴ ἐκκλησία τῶν Ἀγίων Βαρνάβα καὶ Ἰλαρίωνος στὴν Περιστερώννα. Κατὰ τὴν περίοδο αὐτὴ (ὄγδος – δέκατος αἰώνας) τὸ τέμπλο γίνεται εὐθύγραμμο καὶ καταλαμβάνει ὅλο τὸ πλάτος τοῦ ναοῦ μπροστὰ ἀπὸ τὴν ἀψίδα. Ἡ ἀκριβὴς μορφή του δὲν εἶναι γνωστὴ ἀφοῦ τὰ κατὰλοιπὰ του εἶναι ἐλάχιστα. Φαίνεται ὅμως ὅτι γίνεται πρὸς ψῆλὸ μὲ ἐπιστύλιο καὶ ὀρθογώνια ἀνοίγματα ποὺ καλύπτονται μὲ βῆλα.

Κατὰ τὴ Μέση Βυζαντινὴ περίοδο (965-1191) οἱ ναοὶ ποὺ κτίζονται εἶναι κατὰ κανόνα μικρῶν διαστάσεων καὶ διαφόρων τύπων. Κτίζονται ἀκόμη καμαροσκεπάστοι ναοὶ (Ἀσίνου, Ἅγιος Νικόλαος στὸν Οἶκο κ.ἄ.), εἰσάγονται ὅμως οἱ ὀκταγωνικοὶ ναοὶ (καθολικὸ Μονῆς Χρυσοστόμου, ναὸς τοῦ κάστρου τοῦ Ἀγίου Ἰλαρίωνος, Παναγίας στὸ Μαργι καὶ Ἀντιφωνητῆ, καὶ ὁ ἐξαγωνικὸς τῆς Παναγίας Ἀψινθιώτισσας), πολλαπλασιάζονται οἱ ἐγγεγραμμένοι σταυροειδεῖς μὲ τροῦλλο (Ἅγιος Νικόλαος τῆς Στέγης, Ἀχειροποιήτου Λάμπουσας, καθολικὸ Μονῆς Ἰωάννου τοῦ Λαμπαδιστοῦ, Ἀγίου Φίλωνος καὶ Ἀγίου Συνεσίου, Παναγίας Περγαμηνιώτισσας, Ἀγγελόκτιστη κ.ἄ.) καὶ αὐξάνεται ὁ ἀριθμὸς τῶν συνεπτυγμένων σταυροειδῶν μὲ τροῦλλο (μετὰ τὸν Ἅγιο Φώτιο Γιαλούσας, Ἀγία Τριάδα Μονῆς Κουτσοβέντη, Παναγία Τρικώμου, Ἀρχαγγέλου Γιαλούσας, Ἀγίου Θεοδώρου τῶν Χορτακιῶν Σωτήρας Ἀμμοχώστου, Ἀγίου Γεωργίου Φαράγγου, Παναγίας τοῦ Ἄρακος κ.ἄ.) καὶ ναοὶ σὲ σχῆμα ἐλεύθερου σταυροῦ (Παναγία Κυρά κ.ἄ.). Δυστυχῶς σὲ

καμμία από τις ἐκκλησίες αὐτὲς δὲν ἔχει διασωθῇ τέμπλο. Μόνον στὴν ἐκκλησία τῆς Ἀχειροποιήτου στὴ Λάμπουσα, στὸ μεταγενέστερο εἰκονοστάσιο τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰώνα εἶναι ἐνσωματωμένοι τέσσερες κίονες καὶ ἓνα θωράκιο, ποὺ πιθανῶς νὰ εἶναι τμῆμα τοῦ μεσοβυζαντινοῦ τέμπλου. Τόσο οἱ κίονες ὅσο καὶ τὸ θωράκιο ἀνήκουν στὴν παλαιохριστιανικὴ βασιλική, στὰ ἐρείπια τῆς ὁποίας εἶναι κτισμένοις ὁ μεσοβυζαντινὸς ναός.

Τεμάχια τοῦ μεσοβυζαντινοῦ τέμπλου ἀπὸ γύψο εἶχαν βρεθῇ κτισμένα στὸν τοῖχο ποὺ ἔφραξε τὴν εἴσοδο στὸ διακονικὸ τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγίου Νικολάου τῆς Στέγης, στὸν ὁποῖο ζωγραφίσθηκε ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἀγίου Νικολάου στὶς ἀρχὲς τοῦ δωδέκατου αἰώνα, μὲ δωρεὰ ἡγουμένου τῆς Μονῆς, ποὺ μετὰ τὸ θάνατό του ὑπέστη *damnation memoriae*. Τὰ τεμάχια αὐτὰ μαζὶ μὲ τὸ μεγαλύτερο τμῆμα τῆς τοιχογραφίας τοῦ Ἀγίου Γεωργίου, ποὺ εἶχε ἀποτοιχισθῇ ἀπὸ τὸ νάρθηκα ἐξαφανίσθηκαν τὸ 1967. Γύψινα τεμάχια τέμπλου βρέθηκαν καὶ στὸ ναὸ τῶν Ἀγίων Βαρνάβα καὶ Ἰλαρίωνος στὴν Περιστερώννα Μόρφου. Τὰ τεμάχια ὅμως αὐτὰ δὲν βοηθοῦν στὴν ἀναπαράσταση τοῦ μεσοβυζαντινοῦ τέμπλου στὴν Κύπρο. Μαρτυροῦν ὅμως ὅτι ὑπῆρχαν γύψινα τέμπλα. Ὑπῆρχαν ὅμως καὶ μαρμάρινα τέμπλα, ὅπως φαίνεται ἀπὸ διασωθέντα τεμάχιά τους, ὅπως τὸ μαρμάρινο θωράκιο ποὺ εἶναι ἐντοιχισμένο στὸ κωδωνοστάσιο τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας στὸ Τρίκωμο καὶ τὸ μαρμάρινο θωράκιο ποὺ χρησίμευε ὡς ἀγία τράπεζα τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγίου Γεωργίου στὴ Γύψου. Ἀναμφίβολα ὑπῆρχαν καὶ ξύλινα τέμπλα ποὺ δὲν ἔχουν σωθῇ. Πιθανώτατα ὅμως ἡ μορφὴ τῶν μεσοβυζαντινῶν τέμπλων νὰ εἶναι παραπλήσια, ἂν ὅχι ἡ ἴδια ὅπως τῶν τέμπλων τοῦ δέκατου τρίτου – δέκατου τέταρτου αἰώνα, ποὺ σώθηκαν σ' ἐκκλησίες τῆς περιοχῆς τοῦ Τροόδου.

Τὰ τέμπλα αὐτὰ ἀποτελοῦνται ἀπὸ τέσσερες πολυγωνικοὺς στύλους ποὺ τὰ μεταξύ τους διάστυλα, πλὴν τοῦ μέσου, κλείονται κάτω μὲ ξύλινα θωράκια, ποδέες, σὲ ὕψος 1μ. περίπου καὶ στὴν κορυφὴ φέρουν ὀριζόντια δοκό. Στὸ κεντρικὸ τμῆμα ὑπάρχει ἡ Ὠραία Πύλη, ἡ ὁποία κλείεται μὲ βημόθυρα, τὸ ἀρχαιότερο ἀπὸ τὰ ὁποῖα εἶναι ἐκεῖνο τοῦ ναοῦ τοῦ Τιμίου Σταυροῦ στὰ Πάνω Λεύκαρα, ποὺ χρονολογεῖται στὰ τέλη τοῦ δωδέκατου αἰώνα. Τὸ μόνον τέμπλο μεσο-



Τὸ τέμπλο τοῦ καθολικοῦ τοῦ Ἀγίου Ἡρακλειδίου  
τῆς Μονῆς τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Λαμπαδιστοῦ, Καλοπαναγιώτης.

βυζαντινῆς περιόδου, πὸν ἔχει σωθῇ εἶναι ἐκεῖνο τῆς Ἐγκλείστρας  
τοῦ Ἀγίου Νεοφύτου, τοῦ τέλους τοῦ δωδέκατου αἰώνα. Τὸ τέμπλο  
ὁμῶς αὐτὸ δέχθηκε ἐπεμβάσεις στὰ τέλη τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰώνα.

Ἄν καὶ ὁ ξύλινος σκελετὸς τοῦ τέμπλου παρέμεινε ὁ ἴδιος, ἡ πλευρά του πρὸς τὸ ναὸ τῆς Ἐγκλείστρας ἔχει ἀναδιακοσμηθῇ σύμφωνα μὲ τὶς ἀντιλήψεις τῆς ἐποχῆς. Τὰ θωράκια τοῦ τέμπλου εἶναι λίθινα διακοσμημένα μὲ γραπτὸ διάκοσμο. Τὸ τέμπλο δὲν εἶναι εἰκονοστάσιο. Οἱ εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας, ποὺ χρονολογοῦνται στὸ τέλος τοῦ δωδέκατου αἰώνα, ἀρχικὰ ἐστηρίζοντο ἐπὶ πασσάλου καὶ δὲν εἶχαν θέση στὸ τέμπλο. Στὸ τέμπλο τοποθετήθηκαν, πιθανῶς, τὸ δέκατο ὄγδοο αἰώνα. Τὰ διάστυλα ἐκλείοντο μὲ βῆλα τὰ ὁποῖα ἀνεσύροντο σὲ ὀρισμένες στιγμὲς τῆς Θείας Λειτουργίας.

Τὰ ξύλινα τέμπλα ἐξακολούθησαν νὰ χρησιμοποιοῦνται σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς Φραγκοκρατίας. Τὸ παλαιότερο ἀπὸ τὰ τέμπλα αὐτὰ εἶναι ἐκεῖνο τοῦ καθολικοῦ τοῦ Ἁγίου Ἡρακλείδου τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Λαμπαδιστοῦ στὸν Καλοπαναγιώτη, στὸ πάνω μέρος τοῦ ὁποῖου ἔχουν προστεθῇ τρία τεμάχια ποὺ ἀνήκουν σὲ ἄλλα τέμπλα. Τὸ τέμπλο εἶναι πλούσια διακοσμημένο μὲ ζῶα (λιοντάρια, καμήλες, καμηλοπαρδάλεις), πτηνὰ (ἀετοὺς, δικέφαλο ἀετὸ, ἀρπακτικὸ πτηνὸ ποὺ κρατεῖ λαγὸ κ.ἄ.) καὶ ἐραλδικὰς ἀσπίδες μὲ ἐμβλήματα τῶν Λουζινιανῶν καὶ τῶν Φράγκων εὐγενῶν, σταυροὺς κ.ἄ. Τὸ τέμπλο χρονολογεῖται στὰ τέλη τοῦ δέκατου τρίτου αἰώνα - ἀρχὲς δέκατου τέταρτου αἰώνα. Ἕνα ἄλλο τέμπλο τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα εἶναι τὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ στὸν Πεδουλᾶ, ποὺ εἶναι σύγχρονο μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ ποὺ ζωγραφίσθηκαν τὸ 1474. Ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερες στυλίδες πολυγωνικὲς, στὸ κάτω μέρος τῶν ὁποίων εἶναι στερεωμένες ποδῆες μὲ γραπτὸ, ὅπως καὶ οἱ στυλίδες, διάκοσμο. Τὸ γεῖσο τοῦ κοσμήτη χωρίζεται σὲ ἑπτὰ τμήματα μὲ γεισίποδες. Τὰ τμήματα αὐτὰ εἶναι ζωγραφισμένα μὲ διαφορετικὰ θέματα, μεταξὺ τῶν ὁποίων δικέφαλο ἀετὸ καὶ τὸ θυρεὸ τῶν Λουζινιανῶν, μὲ καθαρὸ διακοσμητικὸ χαρακτήρα. Τὰ διάστυλα ἔφεραν βῆλα. Ἀργότερα ὅμως δημιουργήθηκαν τριγωνικὲς ἐγκοπὲς στὴ δοκὸ, στὴν ὁποία στερεώνονται οἱ ποδῆες, γιὰ νὰ τοποθετοῦνται οἱ λιτανευτικὲς εἰκόνες. Στὸ δέκατο πέμπτο αἰώνα χρονολογεῖται καὶ τὸ τέμπλο στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Μάμαντος στὸ Λουβραῶ (δὲν εἶναι βέβαιο ἂν πρέπει νὰ χρονολογηθῇ στὰ 1455 ἢ στὰ 1495). Στὴν πίσω πλευρὰ τῆς ποδῆας τοῦ τέμπλου, νοτίως τῆς



Τὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀρχαγγέλλου Μιχαήλ, Πεδουλάς.

Ὡραίας Πύλης, ὑπάρχει ὑποδοχὴ γιὰ στερέωση λιτανευτικῆς εἰκόνας, ὅπως ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ, ἀπὸ τὴν ὁποία ἀφαιρέθηκε ἀργότερα ὁ πάσσαλος καὶ στερεώθηκε στὸ ἄνοιγμα τοῦ τέμπλου. Ὑπολείμματα γραπτοῦ τέμπλου τοῦ 1494 σώζονται πίσω ἀπὸ τὸ ξυλόγλυπτο εἰκονοστάσιο τοῦ ναοῦ τοῦ Τιμίου Σταυροῦ τοῦ Ἀγιασμάτι. Μόνο τὸ ἐπιστύλιο τοῦ τέμπλου αὐτοῦ μένει ἀκάλυπτο ἀπὸ τὸ ξυλόγλυπτο τέμπλο. Τὸ γείσο τοῦ κοσμήτη στηρίζεται σὲ δώδεκα γεισίποδες. Στὰ μεσοδιαστήματα εἰκονίζονται στηθαῖοι σὲ μέταλλα δώδεκα Ἅγιοι. Ὑπολείμματα γραπτῶν τέμπλων σώζονται καὶ σὲ ἄλλα τέμπλα τοῦ δέκατου πέμπτου – δέκατου ἔκτου αἰώνα.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ δέκατου ἔκτου αἰώνα εἰσάγονται γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Κύπρο τὰ ψηλὰ ξυλόγλυπτα εἰκονοστάσια. Δυστυχῶς ἀκριβῶς χρονολογημένα ξυλόγλυπτα εἰκονοστάσια τοῦ δέκατου ἔκτου αἰώνα δὲν ὑπάρχουν. Μόνο τὸ εἰκονοστάσιο τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ

Ἁγίου Νεοφύτου μπορεῖ να θεωρηθῇ χρονολογημένο, γιατί πίσω ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ τῆς Μεγάλης Δέησης ὑπάρχει τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου καὶ ἡ χρονολογία 1544. Τὸ βόρειο τμήμα τοῦ εἰκονοστασίου εἶναι νεώτερο (εἰκοστὸς αἰώνας).

Τὰ ξυλόγλυπτα εἰκονοστάσια εἶναι ψηλές κατασκευές, μὲ θέσεις γιὰ τὶς Δεσποτικὲς εἰκόνες, τὶς εἰκόνες τοῦ Δωδεκαόρτου καὶ τὶς εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Στὴν κορυφὴ εἶναι μεγάλος ξυλόγλυπτος Σταυρὸς μὲ ζωγραφισμένο τὸν Ἑσταυρωμένο καὶ ἐκατέρωθεν τὰ Λυπηρά, ξυλόγλυπτα πλαίσια στὰ ὁποῖα εἶναι ζωγραφισμένοι ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ



Τὸ εἰκονοστάσιο τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Νεοφύτου.

Ἰωάννης ὁ Θεολόγος γυρισμένοι πρὸς τὸν Ἑσταυρωμένο. Σὲ σχετικὰ μεγάλους ναοὺς, ὅπως τὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Νεοφύτου, στὰ πλάγια τμήματα τῆς κορυφῆς τοῦ εἰκονοστασίου εἶναι τοποθετημένες εἰκόνες τῆς Ἀκρας Ταπείνωσης ἢ Ἀποκαθήλωσης καὶ τῆς Ἀνάστασης (δυτικοῦ τύπου) σὲ ξυλόγλυπτα πλαίσια ἢ Ἄγγελοι.

Τόσο οἱ στυλίδες, ὅσο καὶ οἱ δοκίδες εἶναι διακοσμημένες μὲ ἀνάγλυφο βλαστὸ στὸν ὁποῖο παρεμβάλλονται ἀνθέμια ἢ κληματίδες καὶ ἀνεμιζόμενα φύλλα. Τὸ ἀνοίγμα τῆς Ὁραίας Πύλης πάνω καταλήγει σὲ τρίλοβη ἀπόληξη. Τὰ ἀνοίγματα στὰ ὁποῖα τοποθετοῦνται οἱ εἰκόνες τοῦ Δωδεκαόρτου καὶ ἐνίοτε καὶ τῆς Δεήσεως ἐπιστέφονται μὲ ξυλόγλυπτες ἀχρηβάδες ἄλλοτε ἡμικυκλικές καὶ ἄλλοτε τρίλοβες. Οἱ ποδῆες τοῦ εἰκονοστασίου ἐξακολουθοῦν νὰ εἶναι γραπτές. Ἄλλα εἰκονοστάσια τοῦ δέκατου ἑκτοῦ αἰώνα εἶναι τοῦ Ἀντιφωνητῆ, τὸ ὁποῖο κατέστρεψαν οἱ Τοῦρκοι εἰσβολεῖς ἤδη ἀπὸ τὸν πρῶτο χρόνο τῆς κατοχῆς, τῆς Παναγίας Καθολικῆς στὸ Πελένδρι καὶ τμήματα

τοῦ εἰκονοστασίου τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τῆς Ποδίθου. Καὶ σὲ ἄλλα εἰκονοστάσια ὑπάρχουν τμήματα ξυλογλύπτων εἰκονοστασίων τοῦ δέκατου ἑκτοῦ αἰώνα (Παναγίας Κούρδαλι, Παναγίας τοῦ Ἄρακος, Παναγίας (Ἀρχαγγέλου) καὶ Ἀγίας Παρασκευῆς Γαλάτας κ.ἄ.). Ἐχει ἐκφρασθῇ ἡ γνώμη ὅτι τὰ πρωιμότερα εἰκονοστάσια τοῦ δέκατου ἑκτοῦ αἰώνα εἶναι τὰ εἰκονοστάσια τῶν ναῶν τῆς Παναγίας τοῦ Μουτουλλᾶ καὶ τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς τῆς Γαλάτας, μὲ ἀπλουστευμένο ξυλόγλυπτο διάκοσμο στὶς στυλίδες. Τὸ πρῶτο εἶναι κολοβομένο καὶ μοιάζει μᾶλλον μὲ τέμπλο. Τὸ δεύτερο ἔχει ἀπλουστευμένο διάκοσμο στὶς στυλίδες καὶ ξυλόγλυπτες ἀχρηβάδες πάνω ἀπὸ τὶς Δεσποτικές εἰκόνες καὶ τὶς εἰκόνες τοῦ Δωδεκαόρτου καὶ δείχνει νὰ εἶναι μπαλωματικό.



Τὸ εἰκονοστάσιο τῆς Μονῆς τοῦ Χριστοῦ Ἀντιφωνητοῦ, Καλογραία.

Τὸ δέκατο ἑβδόμο αἰώνα τὰ εἰκονοστάσια ἀπλουστεύονται καὶ οἱ ἐπ'ἀλλήλους εἰκόνες περιορίζονται πολλὰς φορές σὲ δύο, στὶς θέσεις τῶν δεσποτικών εἰκόνων καὶ στὶς θέσεις τῶν εἰκόνων τοῦ δωδεκαόρτου. Ὁ γλυπτὸς διάκοσμος ἐξακολουθεῖ νὰ περιορίζεται στὶς στυλίδες, στὴν κάτω ὀριζόντια δοκὸ καὶ τοὺς κεταπέδες, στὶς ἀχρηβαδόμορφες ἐπιστέψεις τῶν εἰκόνων καὶ τὸ ἐπιστύλιο. Οἱ ποδῆες ἐξακολουθοῦν νὰ εἶναι γραπτές. Στὴν κορυφὴ τοποθετοῦνται ὁ Σταυρὸς καὶ τὰ Λυπηρά. Εἰκονοστάσια τοῦ δέκατου ἑβδόμου αἰώνα σώθηκαν στοὺς ναοὺς Ἀγίου Νικολάου τῆς Στέγης, Παναγίας τοῦ Ἄρακος 1673, Ἀγίου Νικολάου στὸ Κλωνάρι, Ἀρχαγγέλου Λακατάμειας (Μετόχιο Κύχου),



Τὸ εἰκονοστάσιο τοῦ καθολικοῦ  
τῆς Μονῆς Παναγίας τοῦ Ἄρακος,  
Λαγουδερά.



Τὸ βόρειο τμήμα τοῦ εἰκονοστασίου  
τοῦ ναοῦ τοῦ Τιμίου Σταυροῦ,  
Πάνω Λεύκαρα.

Ἁγίου Γεωργίου Καλοῦ Χωριοῦ Κλήρου κ.ἄ.

Τὸ δέκατο ὄγδοο αἰώνα τὸ ξυλόγλυπτο βελτιώνεται καὶ τὰ θέματα τοῦ διακόσμου ἐμπλουτίζονται μὲ τὴν προσθήκη πτηνῶν, ζώων ἀλλὰ καὶ σκηνῶν ἀπὸ τὴν Παλαιὰ καὶ τὴν Καινὴ Διαθήκη, ὅπως οἱ Πρωτόπλαστοι ἐκατέρωθεν τοῦ Δένδρου τῆς Ζωῆς, ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ, ἡ Βάπτισις τοῦ Χριστοῦ κ.ἄ. Τὸ ξυλόγλυπτο ἐπιχρυσώνεται καὶ οἱ ἐπάλληλες σειρὲς τῶν εἰκόνων ἐπανέρχονται στὶς τρεῖς (Δεσποτικές, Δωδεκάορτο, Μεγάλῃ Δέησι ἢ Ἀποστολικό). Στὴν κορυφὴ πάντοτε τοποθετοῦνται ὁ Ἑσταυρωμένος στὸν Σταυρὸ καὶ τὰ Λυπηρά. Οἱ ποδέες σὲ πολλὰς περιπτώσεις ἐξακολουθοῦν νὰ εἶναι γραπτές, ἀλλὰ στὸ διάκοσμο παρεμβάλλεται καὶ ἡ μικρογραφία τῆς Δεσποτικῆς εἰκόνας, κάτω ἀπὸ τὴν ὁποία βρίσκεται ἡ ποδέα. Τὴν ἐποχὴ αὕτῃ παρουσιάζονται καὶ οἱ πρῶτες ξυλόγλυπτες ποδέες.

Για πρώτη φορά στὶς ποδῆες παρουσιάζονται ἐπιγραφές ποὺ ἀναφέρονται στοὺς δωρητὲς τῶν εἰκόνων καὶ τῆς ἐπιχρύσωσης τοῦ τέμπλου-εἰκονοστασίου καὶ στοὺς ζωγράφους ποὺ ζωγράφιζαν τὶς εἰκόνες καὶ ἐπιχρῶσωναν τὸ εἰκονοστάσιο. Μόνο σὲ μία περίπτωση, στὸ εἰκονοστάσιο τοῦ ναοῦ τοῦ Τιμίου Σταυροῦ στὰ Λεύκαρα, μαζί μὲ τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου ἀναγράφεται καὶ τὸ ὄνομα τοῦ ξυλογλύπτη, τοῦ Ροδίου Κυριακοῦ, τὸ 1749.

Ἀπὸ τὸ δέκατο ὄγδοο αἰῶνα σώθηκαν πολλὰ ξυλόγλυπτα εἰκονοστάσια (ναὸς Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου Λευκωσίας, Παναγίας Χρυσελευσίνης Ἔμπα 1747, Ἁγίας Θέκλας Μοσφιλωτῆ 1748, Παναγίας στοὺς Καπέδες 1753, Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ στὸν Ἅγιο Ἰωάννη Ἀγροῦ 1757, Ἁγίου Ἡρακλειδίου στὸ Πολιτικό, Σταυροῦ τῆς Μίθθας κ.ἄ.)

Τὸ δέκατο ἕνατο αἰῶνα τὸ ξυλόγλυπτο τῶν εἰκονοστασίων ἀπλουστεύεται, εἶναι ἀβαθεῖς καὶ τὸ εἰκονοστάσιο εἴτε ἐπιχρῶνεται εἴτε παραμένει ἀχρῶστο. Τότε παρουσιάζονται καὶ τὰ ὀνόματα τῶν πρώτων «ταλλιαδῶρων» (ξυλογλυπτῶν) τῆς Λευκωσίας. Στὴν ποδέα κάτω ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ τοῦ Τρυπιώτου στὴ Λευκωσία ἀναγράφεται τὸ ὄνομα τοῦ Χατζησάββα Ταλλιαδῶρου: *Χεὶρ Χατζησάββα Ταλλιαδῶρου υιοῦ Ἱερωνύμου ἀπὸ ὀνορία Τριπιότου οὗ μνήσθητι Κύριε*. Ὁ Ν. Κυριαζῆς ἀποδίδει στὸν Χατζησάββα Ταλλιαδῶρο καὶ τὸ τέμπλο τοῦ Ἁγίου Λαζάρου στὴ Λάρνακα μὲ βάση πληροφορία ἀπὸ ἔγγονο τοῦ Χατζησάββα Ταλλιαδῶρου τὸ 1928. Ἐν τούτοις εἶναι πολὺ διαφορετικὴ ἡ μορφή καὶ ἡ τέχνη τοῦ εἰκονοστασίου τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Λαζάρου ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ εἰκονοστασίου τοῦ Τρυπιώτη. Ἐπιγραφή στὸ ὑπέρθυρο τῆς Ὁραίας Πύλης τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τῆς Παναγίας Προοδίτισσας ἀναφέρει: *† Ἐδουλεύθη τὸ παρὸν τέμπλος χυρὸς Χ(ατζη)Δημητρίου Ταλλιαδῶρου Λευχοσιάτη ἐπὶ ἡμερὸν Χαρίτονος Αρχιερέος καὶ Μελετίου Καθηγουμένου ΑΩΝΔ (=1854)*. Ὁ Χατζηδημήτρης Ταλλιαδῶρος ἀναφέρεται καὶ σὲ βημόθυρο τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας Χρυσοπολίτισσας στὴ Λάρνακα.





Άννα-Μαρία Παπαδάκη

ΤΟ ΣΩΜΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΣΩΜΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ  
Το Πάθος και η Ανάσταση σε τρία έργα Κυπρίων ζωγράφων

**Τ**ο έργο των Κυπρίων ζωγράφων είναι γήινο. Είτε παραστατική, είτε αφαιρετική, η κυπριακή ζωγραφική έχει μέσα της μια χούφτα από το χώμα του τόπου. Όταν, λοιπόν, οι Κύπριοι ζωγράφοι μιλούν για τον Χριστό, τον φέρνουν στα χώματα της Κύπρου, στην ιστορία της και το παρόν της. Κι ακόμα περισσότερο, μιλάνε για τον Χριστό, επειδή θέλουν να μιλήσουν για την Κύπρο.

Ο Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου ζωγραφίζει μια σειρά έργων όπου ο Χριστός, η Παναγία, οι άγιοι απεικονίζονται όχι με την παραδοσιακή ορθόδοξη τεχνοτροπία της εικονογραφίας, αλλά με το απόλυτα προσωπικό στιλ του, το οποίο, όμως, έχει δεχτεί σαφείς επιδράσεις από την ορθόδοξη ζωγραφική.<sup>1</sup>

Στον πίνακά του «Ο Χριστός ανασταίνεται στην Κύπρο. Γέννηση, Σταύρωση, Ανάσταση» η Παναγία ως Κύπρια χωριάτισσα θηλάζει το Θείο Βρέφος, ενώ γυναίκες, ως άλλοι άγγελοι της παραστέκονται με αναμμένες λαμπάδες και οι ποιμένες βόσκουν τα κατσίκια τους· ο Χριστός, με τα νώτα στραμμένα στο θεατή, ντυμένος με βράκα και μαντήλα και ανεβασμένος σε ένα κυπριακό γαϊδουράκι εισέρχεται στην πόλη, ενώ άνθρωποι του τόπου τον υποδέχονται με βάγια·

---

1. Πολλά έχουν γραφτεί για τις επιρροές που δέχτηκε ο Γεωργίου, ο ίδιος, όμως, συνήθιζε να τα απορρίπτει. Για την επίδραση της ορθόδοξης ζωγραφικής στο έργο του, βλ. Ε. Νικήτα, Γεώργιος Πολυβίου Γεωργίου. Ένας πρωτοπόρος ζωγράφος του κυπριακού μοντερνισμού, *Γεώργιος Πολ. Γεωργίου*, Κρατική Πινακοθήκη Σύγχρονης Τέχνης, 15 Απριλίου-16 Μαΐου 1999 και Ελληνικό Κέντρο Λονδίνου 29 Μαΐου-27 Ιουνίου 1999, Λευκωσία: Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού -Ίδρυμα Α.Γ. Λεβέντη, 1999, 20-24.

δύο άνθρωποι με κόκκινο ένδυμα έχουν σταυρωθεί. Στη ρίζα του ενός από τους δύο σταυρούς γυναίκες θρηνούν, ενώ ο άλλος άντρας -ο Χριστός, όπως δείχνει η επιγραφή- έχει ήδη πεθάνει και τον κατεβάζουν από το σταυρό. Το πρόσωπό του είναι αθέατο· στην κορυφή του πίνακα, ένας λευκοντυμένος Χριστός βγαίνει από τον τάφο, ενώ Κύπριοι χωρικοί κοιμούνται γύρω από το μνημείο με τα γεωργικά τους εργαλεία παρατημένα δίπλα τους. Όλα αυτά συμβαίνουν στο άνυδρο κυπριακό τοπίο, καλυμμένο από θερισμένα στάχυα, φραγκοσυκιές και αναιμικά δεντράκια.

Ο χρόνος ενοποιείται στο έργο αυτό, κατά το παράδειγμα της μεσαιωνικής ζωγραφικής, αφού όλα συμβαίνουν ταυτόχρονα. Η κατάργηση του χρόνου αφαιρεί από τα γεγονότα την αποκλειστική ιστορική τους σημασία: η Γέννηση, το Πάθος και η Ανάσταση του Κυρίου συμβαίνουν στην Κύπρο της εποχής του καλλιτέχνη.

Και η εποχή αυτή δεν είναι διόλου τυχαία: ο Γεωργίου δημιουργεί το έργο αυτό γύρω στο 1955, τη χρονιά δηλαδή της έναρξης του απελευθερωτικού αγώνα. Έχοντας υπόψη αυτήν την ιστορική πληροφορία, τα σύμβολα του πίνακα του Γεωργίου γίνονται εύγλωττα: ο ζωγράφος απεικονίζει το ξαναγέννημα του λαού του μέσα από τη μήτρα του αγώνα, προλέγει προφητικά την πορεία του στο Πάθος και καταλήγει στο αισιόδοξο μήνυμα της τελικής Ανάστασης του κυπριακού λαού, δηλαδή της Ένωσης με την Ελλάδα.

Πέντε χρόνια μετά η Ένωση είχε αποκλειστεί και η Κύπρος έπαιρνε το δρόμο της ως ανεξάρτητη δημοκρατία, μια Ανεξαρτησία που σύντομα μετατράπηκε σε ένα δυσλειτουργικό συμβιβασμό, ο οποίος, μερικά χρόνια αργότερα θα οδηγούσε στα δραματικά γεγονότα που κορυφώθηκαν με την τουρκική εισβολή.

Έτσι, το 1974-75, αμέσως μετά την εισβολή, ένας νέος ζωγράφος, ο Ανδρέας Χαραλάμπους, φοιτητής τότε στην Ακαδημία Σούρικωφ της Μόσχας, επιλέγει για την πτυχιακή του εργασία τέσσερις μελέτες για νωπογραφίες με τίτλο «Κύπρος '74», όπου επαναλαμβάνονται τα σύμβολα του Πάθους και της Ανάστασης του Χριστού.<sup>2</sup> Το έργο αυτό

2. Βλ. *Η Κυπριακή Τέχνη τον 20ό Αιώνα* (τρίγλωσση έκδοση), Λευκωσία: Νεοκυπριακός Σύνδεσμος, 2005, 94.

είναι ζωγραφισμένο σε στιλ που θα μπορούσε να ονομαστεί «νέο-ρεαλιστικό» ή «μεταμοντέρνο» και κινείται στην εικαστική αντίληψη του Γεωργίου: τα πρόσωπα τοποθετούνται στην Κύπρο της εποχής του ζωγράφου. Η τάση αυτή δεν αποτελεί, βεβαίως, εφεύρημα των Κυπρίων αυτών δημιουργών. Είναι μια αρχαιότατη συνήθεια των ζωγράφων, ανατολικών και δυτικών, να απεικονίζουν τα γεγονότα της ζωής του Χριστού σύμφωνα με τα δεδομένα της εποχής τους, κάτι που μπορεί να τους αφαιρεί την ιστορικότητά τους, αλλά παράλληλα τους προσδίδει οικουμενικότητα και διαχρονικότητα καθώς παρασταίνονται να συμβαίνουν σε ένα διαρκές παρόν.

Το έργο του Χαραλάμπους μοιάζει να απεικονίζει τα γνωστά γεγονότα της ζωής του Χριστού, αλλά στην πραγματικότητα τα διαφοροποιεί, μεταφέροντάς τα στη δική του ιστορία: το πρώτο προσχέδιο, η «Καταστροφή» αποτελεί μια εικόνα βιβλικού χαλασμού, ενώ στη «Σταύρωση» οι εσταυρωμένοι είναι δύο, ο ένας γυμνός και ο άλλος με παντελόνι τζιν, και ο χώρος είναι διάσπαρτος από πλήθος σταυρών· στο «Θρήνο» γυναίκες κλαίνε ένα νεκρό άντρα ξαπλωμένο στο χώμα, στον τύπο του νεκρού Χριστού, αλλά αντί για σταυρός, δίπλα τους υπάρχει ένα ξεραμένο δέντρο· τέλος, στην «Αποθέωση» μια λευκοντυμένη γυναίκα, με ένα σπαθί στο χέρι, εισέρχεται μέσα από ένα ναόσχημο οικοδόμημα, που στην κορυφή του υπάρχει ένα λάβαρο με τον Εθνικό Ύμνο, και ο λαός, κυρίως νέοι, με όπλα και ελληνικές και κυπριακές σημαίες στα χέρια, την υποδέχεται, ενώ στα πόδια της, ένας ανοιγμένος τάφος φανερώνει τρία κρανία.

Τόσο ο πίνακας του Γεωργίου, όσο και το έργο του Χαραλάμπους χρησιμοποιούν, ανεξαρτήτως τεχνοτροπίας, το Θείο Πάθος και την Ανάσταση ως σύμβολα για το παρόν και το μέλλον της Κύπρου: απεικονίζουν το παρόν —ένα παρόν δύσκολο και μεγαλειώδες για τον Γεωργίου, ένα παρόν ζοφερό για τον Χαραλάμπους— και διαπνέονται από την ελπίδα της αναγέννησης του νησιού, που ο Γεωργίου απεικονίζει με την Ανάσταση και ο Χαραλάμπους ονομάζει Αποθέωση.

Τα παραπάνω έργα συναντώνται στο μνημειώδες έργο του Αδαμάντιου Διαμαντή «Γυναίκα με απλωμένα χέρια». Ο πίνακας αυτός

ζωγραφίστηκε όταν ο ζωγράφος ήταν ογδόντα τεσσάρων ετών, το 1984, και ήταν πρώτος πίνακας που ζωγράφιζε μετά την τουρκική εισβολή στην Κύπρο, και ο τελευταίος που θα ζωγράφιζε μέχρι το τέλος της ζωής του, δέκα χρόνια αργότερα.<sup>3</sup>

Η γυναίκα βρίσκεται στο κέντρο του πίνακα, και τα απλωμένα χέρια της παραπέμπουν άμεσα στο μοτίβο της σταύρωσης. Το παιδί, που είναι κουλουριασμένο στο πλευρό της, θα μπορούσαμε να πούμε ότι θυμίζει τις γυναίκες στον Επιτάφιο Θρήνο.

Τα σύμβολα είναι αρκετά ευανάγνωστα: η γυναίκα μπορεί να ταυτιστεί με την Κύπρο ή και με οποιαδήποτε Κύπρια γυναίκα, πρόσφυγα, μητέρα αγνοούμενου ή σκοτωμένου, που ατιμάστηκε από τους εισβολείς, και που η σταυρωμένη στάση της συμβολίζει τα φοβερά δεινά της. Εν τέλει, πρόκειται για μια αλληγορία της Κύπρου.

Η σταύρωση, όμως, ο θρήνος, αυτή η τρομακτική σύγχυση που επικρατεί στον πίνακα, δηλαδή στον κόσμο της Κύπρου, δεν αποτελούν το τέλος: η επιλογή του μοτίβου της σταύρωσης υποδηλώνει και την Ανάσταση που ακολουθεί. Είναι η «Αποθέωση» του τετράπτυχου του Ανδρέα Χαραλάμπους, η Ανάσταση του Χριστού και η Ανάσταση του κυπριακού λαού.

Ακριβώς αυτός ο λαός, το πλήθος των ανθρώπων στους πίνακες είναι χαρακτηριστικό: δεν πρόκειται για παθητικούς θεατές, αλλά για συμμετέχοντες. Το Πάθος και η Ανάσταση δεν είναι ποτέ ατομική υπόθεση: βλέποντας τον Χριστό που εικονίζεται ή υπονοείται στα έργα αυτά, ο θεατής συνειδητοποιεί ότι η σωτηρία δεν είναι θέμα ενός ανθρώπου, αλλά του κοινωνικού σώματος. Το σώμα του Χριστού που πάσχει, πεθαίνει και αναστήνεται είναι η ίδια η κοινότητα, είναι η Εκκλησία.<sup>4</sup> Ο Κύπριος, που αισθάνεται τρομερή μοναξιά να τον βαραίνει,<sup>5</sup> βρίσκει τον εαυτό του εντός της κοινότητας, όχι μόνο

3. Το μοτίβο της γυναίκας με απλωμένα χέρια εμφανίζεται σε σχέδιο του 1958, ενώ ο ζωγράφος επανήλθε σε αυτό το 1974, οπότε και έκανε ένα προσχέδιο με μελάνι του μεταγενέστερου πίνακα, βλ. Ε. Νικήτα, *Αδαμάντιος Διαμαντής. Η ζωή και το έργο του*, Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, 1998, 163, 171.

4. Βλ. *Ρωμ.* 12:5.

5. Για τη μοναξιά των μικρών και αδύναμων λαών, πρβλ. Ο. Πας, *Ο λαβύρινθος της μοναξιάς*, μτφρ. Ν. Μπόμπολου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1997, 274-280.

προστατευμένο, αλλά και υπεύθυνο για τη σωτηρία της· ο θρήνος και η Ανάσταση αφορούν τον ίδιο ως οργανικό μέλος ενός σώματος,<sup>6</sup> όπου όλοι, όσο μικροί κι ασήμαντοι κι αν είναι, έχουν το δικό τους, ξεχωριστό ρόλο.<sup>7</sup>

Η τοποθέτηση, λοιπόν, της ζωής του Χριστού στις ειδικές συνθήκες του εκάστοτε χωροχρόνου, δεν προσδίδει οικουμενικότητα μόνο στα συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα του βίου του Θεανθρώπου. Πάνω απ' όλα αποκτά οικουμενικότητα η εποχή του ζωγράφου και το ιστορικό της γίγνεσθαι.

Μια θεολογική, λοιπόν, ανάγνωση των έργων αυτών, βλέπει στο σώμα που υποφέρει και αναστήνεται το σαρκωμένο Λόγο, αλλά βλέπει επίσης και το σώμα της Εκκλησίας, που περιέχει τον κόσμο και τον οδηγεί στη σωτηρία του, εντός της ιστορικής πραγματικότητας.<sup>8</sup> Τα δεινά, λοιπόν, της Κύπρου, ιδωμένα υπό αυτήν την οικουμενική προοπτική, αποτελούν ένα κομμάτι αυτής της δυναμικής και ματωμένης πορείας προς τα έσχατα. Στην ίδια πορεία εντάσσεται και ο αγώνας που ο κάθε άνθρωπος και ο κάθε λαός καλείται να δώσει, ενώ η νίκη θεωρείται θετικά, όχι ως η τιμωρία των ενόχων, αλλά ως η θέωση των δικαίων. Άλλωστε, πουθενά δεν εικονίζονται οι δήμιοι, καθώς το πάθος είναι ένα εσωτερικό γεγονός που βιώνεται ως λύτρωση.

Οι μορφές στους πίνακες των Κυπρίων δημιουργών πορεύονται από το πάθος στην Ανάσταση, ως πολλά, μοναδικά πρόσωπα που αποτελούν ένα σώμα. Το σώμα της πάσχουσας κοινότητας, το σώμα του σαρκωμένου Λόγου, το σώμα ως σύμπαν και ως τόπος της Ανάστασης.



6. Για την ενότητα του εκκλησιαστικού σώματος, βλ. Ν. Ματσούκας, *Δογματική και Συμβολική Θεολογία Β'*, Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναράς, 2004, 414-415.

7. Βλ. Α' Κορ. 12:12-27.

8. Βλ. Ν. Ματσούκας, *Δογματική και Συμβολική Θεολογία Β'*, 355 κ.ε.



Σταύρος Σ. Φωτίου

Η ΚΑΘΟΛΙΚΗ ΣΥΝΥΠΑΡΞΗ:  
Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΓΕΝΝΗΣΗΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

«Ο όρος *sine qua non*  
για τη διαβίωση όλου του κόσμου  
περιέχεται σε τρεις λέξεις:  
*Ο λόγος σὰρξ ἐγένετο*  
και στην πίστη σ' αυτές τις λέξεις».  
*Θεόδωρος Ντοστογιέφσκι*<sup>1</sup>

ΤΟ ΟΡΑΜΑ ΤΗΣ ΚΑΘΟΛΙΚΗΣ ΣΥΝΥΠΑΡΞΗΣ

**Η** αρμονική συνύπαρξη του ανθρώπου με τον Θεό και, κατ' επέκταση, με τον εαυτό του, το συνάνθρωπό του και τη φύση είναι η πρόταση ζωής που η Εκκλησία κομίζει στους ανθρώπους. Στη ζωγραφική έκφραση της αγωγής αυτής την καθολική συνύπαρξη παρουσιάζει κατ' εξοχή η ορθόδοξη εικόνα της Γέννησης του Χριστού. Με άλλα λόγια, η εικόνα της Γέννησης του Χριστού παρουσιάζει τα μέγιστα θέματα της αγωγής αυτής: τη θεογνωσία και την αυτογνωσία, την κοινωνικότητα και τη φυσική θεωρία.

Ο ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΩΣ ΤΟ ΕΝΟΠΟΙΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΗΣ ΚΤΙΣΗΣ

Στο κέντρο της εικόνας ζωγραφίζεται ως βρέφος ο Χριστός να γεννιέται μέσα σε ένα σκοτεινό σπήλαιο, το οποίο συμβολίζει το σκότος της άγνοιας ή της εσφαλμένης αντίληψης της πεπτωχίας ανθρωπότητας για τον Θεό.<sup>2</sup> Με τη γέννηση του Χριστού φανερώνεται μια καινούργια σχέση μεταξύ Θεού και ανθρώπου: η θεανθρωπία. Χα-

---

1. Φ. Ντοστογιέφσκι, *Οι δαμονισμένοι*, Τόμος 3, μτφρ. Άρης Αλεξάνδρου, Αθήνα: Γκοβόστης, 1953, 263.

2. Βλ. Ιγνάτιος Αντιοχείας, *Προς Εφεσίους*, 19, PG 5, 660B· Μέγας Αθανάσιος,



Η Γέννησις του Χριστού,  
Βυζαντινό Μουσείο Ιεράς Μητροπόλεως Πάφου.

ρακτηριστικά γνωρίσματα της θεανθρωπίας είναι η ελευθερία και η αγάπη. Ελευθερία: Θεός και άνθρωπος, χωρίς καμία αναγκαιότητα, εξέρχονται από τον εαυτό τους και κοινωνούν. Αγάπη: Θεός και άνθρωπος προσφέρονται ο ένας στον άλλο, μοιράζονται τη ζωή. Στην κοινωνία αυτή ο άνθρωπος γίνεται κατά χάρη αθάνατος, υπερβαίνει τη φορά προς το μηδέν της κτιστής του φύσης, νικά τη φθορά και το θάνατο. Αγάπη σημαίνει ότι στη θεανθρώπινη κοινωνία Θεός και άνθρωπος δεν διαιρούνται αλλά διατηρούν πλήρως την ενότητά τους. Στη νέα σχέση Θεού και ανθρώπου που αποκαλύπτει ο Χριστός καταλύεται κάθε θεοκτόνος ανθρωπομονισμός, κάθε ανθρωποκτόνος θείσμός. Ο Χριστός είναι το θείο πρόσωπο του ανθρώπου, το ανθρώπινο πρόσωπο του Θεού.

Η νέα αυτή σχέση Θεού και ανθρώπου ως κοινωνία ελευθερίας και αγάπης προκύπτει από τη νέα αντίληψη για τον Θεό που αποκαλύπτει η γέννηση του Χριστού.<sup>3</sup> Ο Θεός, τον οποίο άγγελοι δοξολογούν στο άνω αριστερό και ευαγγελίζονται στους ανθρώπους στο άνω δεξιό μέρος της εικόνας, είναι κοινωνία ελευθερίας και αγάπης τριών προσώπων: του Πατρός, του Υιού και του Αγίου Πνεύματος. Ο Πατέρας συμβολίζεται με το ημικύκλιο του ουρανού από όπου ξεκινά η ακτίνα του αστέρα, στο άνω μέσο της εικόνας, και το Άγιο Πνεύμα με τον κύκλο στο μέσο της ακτίνας, η οποία φυσικά καταλήγει στον Χριστό.<sup>4</sup> Στην τριαδική κοινωνία κάθε πρόσωπο είναι μοναδικό και ανεπανάληπτο και ταυτόχρονα βρίσκεται σε απόλυτη ενότητα με τα άλλα. Κάθε πρόσωπο δίδεται πλήρως στα άλλα και σε αυτή την προσφορά αναδεικνύεται πλήρως η ετερότητά του. Ζωή είναι η ελευθερία που αγαπά, η αγάπη που ελευθερώνει.

Σ' αυτή την κοινωνία της ελευθερίας και της αγάπης προσκαλεί τους ανθρώπους ο Χριστός. Γι' αυτό και ονομάζεται Εμμανουήλ, «που σημαίνει, ο Θεός είναι μαζί μας» (Ματθ. 1:23). Ο Χριστός ένα

---

Λόγος περί της ενανθρωπήσεως του Λόγου, και της διά σώματος προς ημάς επιφανείας αυτού, PG 25, 104B. Πρβλ. Ματθ. 4:16· Γρηγόριος Θεολόγος, *Εις τα Θεοφάνια*, είτουν γενέθλια του Σωτήρος, PG 36, 313A· Γρηγόριος Νύσσης, *Λόγος εις την γέννησιν του Χριστού*, PG 46, 1141CD-1144A.

3. Βλ. Ιωάννης Δαμασκηνός, *Εις τον Ευαγγελισμόν της υπεραγίας Δεσποίνης ημών Θεοτόκου*, PG 96, 656D.

4. Βλ. Jim Forest, *Praying with icons*, Maryknoll, New York: Orbis Book, 1997, 63.

ζωντανό πρόσωπο που μας καλεί σε κοινωνία μαζί του. Γι' αυτό και στο φωτοστέφανο του θείου βρέφους αναγράφεται «ο Ων».<sup>5</sup> Ο Θεός καλεί τον άνθρωπο να συνεργαστεί μαζί του για την τελείωση της κτίσης. Έτσι, στην εικόνα, δίπλα από τον Χριστό, ζωγραφίζεται η Παναγία, η οποία συμβολίζει την ανθρωπότητα που ελεύθερα δέχεται τον Θεό. Η Παναγία είναι η καταφατική απάντηση του ανθρώπου στην πρόσκληση αγάπης του Θεού· είναι το ναι της αγάπης των ανθρώπων που συναντά το ναι της αγάπης του Θεού.<sup>6</sup>

Η εικόνα της Γέννησης του Χριστού έχοντας στο κέντρο της τον Χριστό και δίπλα του την Παναγία αποκαλύπτει στον άνθρωπο τον αυθεντικό τρόπο ζωής.<sup>7</sup> Στην κοινωνία ελευθερίας και αγάπης με τον Θεό ο άνθρωπος υπερβαίνει κάθε εγωκεντρική συσπείρωση, κάθε ιδιοποίηση του συνανθρώπου, κάθε εκμετάλλευση της φύσης. Κάθε απόσταση και χωρισμός, κάθε διάσταση και διαμάχη αντικαθίστανται από την «κοινή γιορτή όλης της κτίσης».<sup>8</sup> Ένας νέος κόσμος, ο καινούργιος κόσμος του Θεού, μπορεί να αντικαταστήσει τον κόσμο της πτώσης. Ο αγγελικός ύμνος δείχνει ότι ο Ιησούς Χριστός είναι η φανέρωση του ουράνιου Θεού, είναι η επί γης ειρήνη, είναι η θεία φιλανθρωπία. Ο πόλεμος δεν είναι κατάρρα των Θεών, όπως εθεωρείτο προηγουμένως.<sup>9</sup> Η ειρήνη είναι τώρα ευλογία του Θεού. Επειδή ο Θεός είναι προσωποκεντρική κοινωνία αυτοπροσφοράς και αυτοθυσίας, φανερώνεται στη γη ως ειρήνη, ένδειξη της φιλανθρωπίας του. Έτσι μπορεί να νικηθεί ο θάνατος, ο έσχατος εχθρός του ανθρώπου. Αυτό συμβολίζεται στην εικόνα με το ότι ο

5. Αρχιμ. Σωφρόνιος (Σαχάρωφ), *Οψόμεθα τον Θεόν καθώς έστι*, μτφρ. Ιερομ. Ζαχαρίας, Έσσεξ Αγγλίας: Ιερά Πατριαρχική και Σταυροπηγιακή Μονή Τιμίου Προδρόμου, 1992, 313-314.

6. Βλ. Παύλος Ευδοκίμωφ, *Η τέχνη της εικόνας. Θεολογία της ωραιότητας*, μτφρ. Κώστας Χαραλαμπίδης, Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναράς, 1980, 212-213.

7. «Διότι ο Λόγος του Θεού και Θεός θέλει πάντα το μυστήριο της ενανθρώπισής του να πραγματοποιείται σε όλα». Μάξιμος Ομολογητής, *Περί διαφόρων αποριών*, PG 91, 1084CD.

8. Βλ. Μέγας Βασίλειος, *Ομιλία εις την αγίαν του Χριστού γέννησιν*, PG 31, 1472D.

9. Βλ. Σάββας Αγουρίδης, *Οράματα και πράγματα*, Αθήνα: Άρτος Ζωής, 1991, 378.

Χριστός γεννιέται στον άδη και είναι τυλιγμένος με λευκά σπάργανα, όπως τυλίγονταν οι νεκροί την εποχή εκείνη.<sup>10</sup> Εντέλει, ευαγγέλιο του Χριστού, καλή αγγελία όλων των εποχών, είναι η νίκη πάνω στο θάνατο, η υπέρβαση κάθε μορφής θανάτου

Ο Χριστός γεννήθηκε στον κόσμο για να προσφέρει στον άνθρωπο τη σωτηρία.<sup>11</sup> Σωτηρία σημαίνει ο άνθρωπος να είναι σώος, δηλαδή ακέραιος, ολοκληρωμένος, να μην του λείπει τίποτε: ούτε ο Θεός ούτε ο εαυτός του ούτε ο συνάνθρωπός του ούτε η φύση. Ο αληθινός άνθρωπος, ο εσχατολογικός άνθρωπος, είναι ο όλος άνθρωπος ενωμένος με την όλη κτίση σε αδιαίρετη και ασύγχυτη κοινωνία με τον Θεό.

#### ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΣΥΝΥΠΑΡΞΗ ΤΩΝ ΜΕΡΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ

Με τη γέννηση του Χριστού ο άνθρωπος μπορεί να ακούσει, να δει, να αγγίξει τον Θεό.<sup>12</sup> Έτσι κάθε μονομερούς θεώρηση για τον άνθρωπο υπερβαίνεται: κάθε υλισμός που θεωρεί το πνεύμα επιφανιόμενο της ύλης, κάθε ιδεαλισμός που θεωρεί το σώμα δεσμωτήριο της ψυχής, αντικαθίστανται από την πλήρη ψυχοσωματική κατάφαση του ανθρώπου. Σώμα και ψυχή είναι δύο ισότιμα μέρη του ανθρώπου που συνεργάζονται αρμονικά για την πραγμάτωση του υπαρξιακού του προορισμού. Ο άνθρωπος κοινωνεί με τον Θεό με όλες του τις ψυχοσωματικές δυνάμεις: τη λογική και τη βούληση, το συναίσθημα και τη φαντασία, τις αισθήσεις και τα αισθητήρια.

10. Βλ. Ιωάννης Χρυσόστομος, *Εις τον μακάριον Φιλογόνιον*, PG 48, 753. Πρβλ. Παύλος Ευδοκίμωφ, *Η τέχνη της εικόνας. Θεολογία της ωραιότητας*, 209-210. Joel B. Green, *The gospel of Luke*, Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans, 1997, 124.

11. Το όνομα Ιησούς σημαίνει «σωτήρας, σωτηρία λαού». Βλ. Μέγας Βασίλειος, *Ομιλία εις την αγίαν του Χριστού γέννησιν*, PG 31, 1465B· Ιωάννης Χρυσόστομος, *Υπόμνημα εις τον άγιον Ματθαίον τον ευαγγελιστήν*, 2, PG 57, 26. Θεοφύλακτος Βουλγαρίας, *Ερμηνεία εις το κατά Ματθαίον ευαγγέλιον*, 1, PG 123, 157C. Ακόμη, σημαίνει «καταλλαγή και οικείωση». Βλ. Ανδρέας Κρήτης, *Εις την περιτομήν του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού, και εις τον άγιον Βασίλειον*, PG 97, 917D, 920A.

12. Βλ. Μέγας Αθανάσιος, *Λόγος περί της ενανθρωπήσεως του Λόγου, και της διά σώματος προς ημάς επιφανείας αυτού*, PG 25, 120B. «Επειδή είμαι άνθρωπος και περιβάλλομαι με σώμα, ποθώ και σωματικά να μιλώ και να βλέπω τα άγια». Ιωάννης Δαμασκηνός, *Προς τους διαβάλλοντας τας αγίας εικόνas*, 1, PG 94, 1264C.

Περαιτέρω, στο νέο κόσμο του Θεού ο άνθρωπος δεν είναι ανώνυμος αλλά επώνυμος, έχει όνομα με τον οποίο γνωρίζεται με τον Θεό. Ο άνθρωπος δεν αποτελεί ένα απλό μόριο του σύμπαντος αλλά αξίζει όσο ο κόσμος ολόκληρος. Αφού ο άνθρωπος είναι ελεύθερος ενώπιον του Θεού είναι ελεύθερος και ενώπιον οποιουδήποτε προκαθορισμού. Τούτο σημαίνει ότι ο άνθρωπος είναι υπεύθυνος για τις πράξεις. Με την ενσάρκωση ο άνθρωπος είναι ελεύθερος να αμφισβητήσει κάθε δεδομένο που κληρονόμησε από τη γέννησή του σε κάποια συλλογική ταυτότητα: ότι το ανθρώπινο πρόσωπο δεν είναι αναγώγιμο σε τίποτε.

Η ελευθερία όμως συνυπάρχει με την αγάπη. Έτσι, στο άνω δεξιό άκρο της εικόνας, ζωγραφίζονται άγγελοι να αναγγέλουν τη γέννηση του Χριστού στους ποιμένες, απαλλάσσοντας τους ανθρώπους από εσφαλμένες περί Θεού αντιλήψεις. Ο Θεός που γεννιέται δεν είναι ο Θεός διαφόρων φυσικών θρησκειών που η συνάντησή του ανθρώπου μαζί του προκαλεί φόβο. Δεν πρόκειται για κάποιο τρομοκράτη Θεό, χωροφύλακα του ουρανού και της γης, που αρέσκεται να εκφοβίζει τα παιδιά του. Έχοντας αυτές τις αντιλήψεις υπόψη τους οι βοσκοί μπροστά στην εμφάνιση του Αγγέλου όχι τυχαία «κατατρόμαξαν». Το μήνυμα όμως του αγγέλου είναι διαφορετικό: «Μην φοβάστε. Σας φέρνω ένα χαρμόσυνο άγγελμα, που θα γεμίσει όλο τον κόσμο με χαρά» (Λουκ. 2:9-10). Η μεγάλη χαρά οφείλεται στο ότι ο Χριστιανισμός είναι η άρνηση του Θεού-δυνάστη, κάθε Θεού που θέλει τον άνθρωπο άβουλο και παθητικό υποχείριό του. Εδώ η σχέση Θεού και ανθρώπου δεν είναι σχέση κυρίου και δούλου, αφέντη και υποτακτικού, αλλά σχέση πατέρα και παιδιού, φίλου προς φίλο. Τούτο επιφέρει τον πνευματικό μετασχηματισμό του ανθρώπου.<sup>13</sup> Όχι δουλεία αλλά ελευθερία· όχι φόβος αλλά αγάπη.<sup>14</sup> Ο

13. Βλ. Μέγας Αθανάσιος, *Λόγος περί της ενανθρωπήσεως του Λόγου, και της διά σώματος προς ημάς επιφανείας αυτού*, PG 25, 168B-169B· Γρηγόριος Θεολόγος, *Εις τα Θεοφάνια, είτουν γενέθλια του Σωτήρος*, PG 36, 321D-324A· Αμφιλόχιος Ικονίου, *Εις τα γενέθλια του μεγάλου Θεού και σωτήρος ημών Ιησού Χριστού*, PG 39, 41C.

14. Βλ. Σωφρόνιος Ιεροσολύμων, *Εις την Χριστού του Θεού γέννησιν*, PG 87Γ, 3744A. Πρβλ. Σ. Αγουρίδης, *Θεολογία και επικαιρότητα*, Αθήνα: Άρτος Ζωής, 1996, 323-327.

φόβος ή το συμφέρον παύουν να αποτελούν το κίνητρο της συμπεριφοράς του. Ο άνθρωπος δεν πράττει το αγαθό γιατί φοβάται την τιμωρία ούτε πράττει το αγαθό γιατί αναμένει αμοιβή. Ο άνθρωπος αγαπά γιατί έτσι εικονίζει τον Θεό, του οποίου η αγάπη είναι απροϋπόθετη, καθολική, αιώνια.

#### ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΣΥΝΥΠΑΡΞΗ ΑΝΘΡΩΠΟΥ ΚΑΙ ΣΥΝΑΝΘΡΩΠΟΥ

Πέραν της αρμονικής συνύπαρξης με τον εαυτό του, η κοινωνία του ανθρώπου με τον Θεό επιφέρει και την αρμονική συνύπαρξη με το συνάνθρωπό του. Τη συνύπαρξη αυτή παρουσιάζει η εικόνα της Γέννησης του Χριστού μέσω της περιχώρησης ελευθερίας και αγάπης, διαφοράς και ενότητας. Στην πεπτωκυία κατάσταση πραγμάτων κάθε διαφορά προκαλεί φόβο. Ο άλλος και το άλλο εκλαμβάνονται ως αντίπαλοι και εχθροί. Γι' αυτό οι άνθρωποι δημιουργούν σχηματισμούς με βάση μια διαφορά —βιολογική ή κοινωνική— και συγκρούονται μεταξύ τους. Έτσι το χρώμα, η φυλή, το φύλο, η γλώσσα, το έθνος κ.ά. εμφανίζονται ως αίτια εχθρότητας και σύγκρουσης ανθρώπων και λαών. Απεναντίας η εικόνα παρουσιάζει ένα κόσμο στον οποίο η διαφορά δεν άγει στη διαίρεση αλλά στην ενότητα.

Έτσι, η εικόνα παρουσιάζει τη διαφορά-στην-ενότητα των ηλικιών. Ο πρώτος αριστερά μάγος ζωγραφίζεται νέος, ο μεσαίος μεσήλικας και ο τρίτος γέροντας.<sup>15</sup> Με τον τρόπο αυτό τονίζεται η γεφύρωση του χάσματος των γενεών, όταν και όπου αυτό υπάρχει. Ο δυναμικός νέος, ο δημιουργικός μεσήλικας, ο σοφός γέροντας είναι ο ένας και μοναδικός άνθρωπος ο κεκλημένος στη χαρά της ζωής. Η παιδική αθωότητα, η ώριμη δημιουργικότητα, η γεροντική σοφία καταξιώνονται στην αποδοχή από τον άνθρωπο της πρόσκλησης αγάπης του Θεού.<sup>16</sup>

15. Βλ. Leonid Ouspensky - Vladimir Lossky, *The meaning of icons*, Crestwood, New York: St Vladimir's Seminary Press, 1983, 160· Nicolas Ozoline, "Theology in color: the icon of Christ's Nativity," Gennadios Limouris (Ed.), *Icons. Windows on eternity*, Geneva: World Council of Churches, 1990, 137.

16. Βλ. Γρηγόριος Θεολόγος, *Εις τα Θεοφάνια, είτουν γενέθλια του Σωτήρος*, PG 36, 332B.

Ακόμη, η εικόνα παρουσιάζει τη διαφορά-στην-ενότητα των φυλών. Ο ένας από τους τρεις μάγους ζωγραφίζεται μαύρος.<sup>17</sup> Τούτο σημαίνει ότι όλοι οι άνθρωποι, όλων των φυλών, όλων των χρωμάτων, είναι ίσοι. Οι φυλές και τα χρώματα των ανθρώπων αντανακλούν την ωραιότητα της δημιουργίας: είναι η αποτύπωση της συναδέλφωσης και της συνεργασίας.

Περαιτέρω, η εικόνα παρουσιάζει τη διαφορά-στην-ενότητα των εθνών. Οι ποιμένες είναι Εβραίοι ενώ οι μάγοι εθνικοί.<sup>18</sup> Την έχθρα και το μίσος που χώριζε Ιουδαίους και εθνικούς αντικαθιστά η συμφιλίωση και η καταλλαγή. Στον καινούργιο κόσμο του Θεού εθνικό και οικουμενικό περιχωρούνται στην αλήθεια. Το εθνικό θυμίζει ότι η αλήθεια δεν είναι απρόσωπη αλλά ενσαρκώνεται σε πρόσωπα. Το οικουμενικό θυμίζει ότι η αλήθεια δεν απομονώνει αλλά συνιστά τον κοινό πλούτο της ανθρωπότητας.

Τέλος, οι βοσκοί είναι φτωχοί και αμόρφωτοι και φτωχοί ενώ οι μάγοι πλούσιοι και μορφωμένοι.<sup>19</sup> Τους ανθρώπους χωρίζει όχι μόνο το υλικό αλλά και το μορφωτικό κεφάλαιο. Η εικόνα καλεί σε υπέρβαση κάθε κτητικής εκμετάλλευσης, υλικής και πνευματικής. Οι άνθρωποι καλούνται να μην θεωρούν τίποτε δικό τους, να μοιράζονται τα παντα. Τότε θα μάθουν ότι πλούσιος είναι εκείνος που δίνει: χρήματα και στοργή, χρόνο και τρυφερότητα.

Η εικόνα της Γέννησης του Χριστού δείχνει ότι η αυθεντική διαπροσωπική σχέση είναι σχέση ελευθερίας και αγάπης. Γι' αυτό η εικόνα καλεί τον άνθρωπο να αγαπήσει τους πάντες, ανεξάρτητα από

17. Βλ. Αθανάσιος Διαλεκτόπουλος, *Οι εικόνες του δωδεκαόρτου*, Καβάλα: Παρουσία, 1998, 87. Πρβλ. *Ψαλμ.* 71:10.

18. Βλ. Μέγας Βασίλειος, *Εις την αγίαν του Χριστού γέννησιν*, PG 31, 1469B· Ιωάννης Χρυσόστομος, *Υπόμνημα εις τον άγιον Ματθαίον τον ευαγγελιστήν*, 6, PG 57, 65· Κοσμάς Ιεροσολυμίτης, *Εις την θεογονίαν*, PG 98, 461C. Οι Γρηγόριος Νύσσης και Ευσέβιος Αλεξανδρείας θεωρούν ότι ο βους συμβολίζει τους Ιουδαίους και ο όνος τους εθνικούς. Βλ. Γρηγόριος Νύσσης, *Λόγος εις την γέννησιν του Χριστού*, PG 46, 1141D· Ευσέβιος Αλεξανδρείας, *Περί την Χριστού γέννησιν*, PG 86A, 365D.

19. Οι μάγοι ήσαν «οι φιλοσοφώτεροι των φιλοσόφων». Ιωάννης Χρυσόστομος, *Υπόμνημα εις τον άγιον Ματθαίον τον ευαγγελιστήν*, 5, PG 57, 79.

χαρακτηριστικά, ηλικία, έθνος, τάξη κ.ά.<sup>20</sup> Όλοι οι άνθρωποι —μητέρες, βρέφη, βασιλείς, ποιμένες, ύπατοι, ιδιώτες<sup>21</sup> — είναι τέκνα του Θεού και αδέλφια μεταξύ τους. Εδώ ο άνθρωπος αποκτά καθολική συνείδηση, νιώθει υπεύθυνος για όλους και όλα: είναι ο άνθρωπος-ανθρωπότητα.

#### ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΣΥΝΥΠΑΡΞΗ ΑΝΘΡΩΠΟΥ ΚΑΙ ΦΥΣΗΣ

Πέραν της αρμονικής συνύπαρξης με τον Θεό, τον εαυτό του και το συνάνθρωπο η εικόνα της Γέννησης του Χριστού προβάλλει και την αρμονική συνύπαρξη του ανθρώπου με τη φύση. Στην κοινωνία αυτή συμμετέχουν τα πάντα. Στην εικόνα, εκτός από τα δύο ζώα που φαίνονται στη φάτνη —εκπληρώνοντας την προφητεία του Ησαΐα ότι τα ζώα θα υποδεχθούν τον Κύριό τους ενώ οι Ισραηλίτες όχι (βλ. *Ησ.* 1:3· *Αββακ.* 3:2)— ζωγραφίζονται το βουνό, το σπήλαιο, τα πρόβατα των ποιμένων, τα άλογα των μάγων, δέντρα, πουλιά. Όλα τα πλάσματα του Θεού είναι κεκλημένα στην αρμονική συνύπαρξη ανθρώπου και φύσης (βλ. *Ησ.* 11:1-9).<sup>22</sup>

Την υποταγή της φύσης στον άνθρωπο, την υποταγή του ανθρώπου στη φύση, αντικαθιστά ο λειτουργικός εξαγιασμός, η μεταμόρφωση του κόσμου σε ναό του Θεού. Μέσα σε αυτόν όλα τα όντα υμνούν τον Θεό σε μια μεγάλη «μουσική συμφωνία».<sup>23</sup> Αυτή τη «συνωδία της

20. Ακόμη, η εικόνα της Γέννησης του Χριστού, με την παρθενική γέννηση του Χριστού από τη Θεοτόκο Μαρία, αποκαθιστά την ισοτιμία ανδρός και γυναικός. Όπως στην αρχή της ανθρώπινης ιστορίας, από έναν άνδρα γεννήθηκε μια γυναίκα, χωρίς τη μεσολάβηση γυναίκας, έτσι και τώρα, στην επανόρθωση της ιστορίας, από μια γυναίκα γεννιέται ένας άνδρας, χωρίς τη μεσολάβηση άνδρα. Βλ. Ιωάννης Χρυσόστομος, *Εις το γενέθλιον του Σωτήρος ημών Ιησού Χριστού*, PG 56, 389-390. Πρβλ. Συμεών Νέος Θεολόγος, *Ηθικοί λόγοι*, 2, 2, 4, Φιλοκαλία των νηπτικών και ασκητικών, 19B, Θεσσαλονίκη: Το Βυζάντιον, 1988, 247.

21. Βλ. Πρόκλος Κωνσταντινουπόλεως, *Εις το γενέθλιον του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού*, PG 65, 712AC.

22. Βλ. Μέγας Αθανάσιος, *Λόγος περί της ενανθρωπήσεως του Λόγου, και της διά σώματος προς ημάς επιφανείας αυτού*, PG 25, 188C-189B.

23. Βλ. Ιωάννης Ευχαΐτων, *Εις την αγίαν του Χριστού γέννησιν*, PG 120, 1123C. Πρβλ. Κοσμάς Ιεροσολυμίτης, *Εις την θεογονίαν*, PG 98, 464D.

κτίσης»,<sup>24</sup> με μαέστρο τον άνθρωπο, συμβολίζει ο ποιμένας που ζωγραφίζεται να αυλίζει στο μέσο δεξιό μέρος της εικόνας.

#### ΝΕΑ ΙΕΡΑΡΧΗΣΗ ΑΝΑΓΚΩΝ

Η καθολική συνύπαρξη συνιστά μια συγκεκριμένη ιεράρχηση αναγκών, μια συγκεκριμένη υπαρξιακή στοχοθεσία. Ο Θεός είναι πατέρας, ο άνθρωπος παιδί του, ο συνάνθρωπος αδελφός και η φύση μέγας οίκος. Κατά συνέπεια τα κριτήρια του κόσμου της πτώσης υπονομεύονται και ανατρέπονται.

Έτσι, η εικόνα της Γέννησης του Χριστού ανατρέπει και άλλες θρησκευτικές αντιλήψεις της εποχής. Οι άγγελοι εμφανίζονται να δοξολογούν τον Θεό σε μια φάτνη και όχι στο μεγάλο ναό των Ιεροσολύμων.<sup>25</sup> Συνεπώς ο Θεός μπορεί να λατρευτεί παντού, η διάκριση ιερού και βέβηλου τόπου παύει να ισχύει. Το θυσιαστήριο του Θεού συνυπάρχει με το θυσιαστήριο του αδελφού, λατρεία είναι και η προσφορά σε όλους εκείνους που όπως ο Χριστός «δεν βρισκόταν μέρος γι' αυτούς» (Λουκ. 2:7).<sup>26</sup>

Ακόμη, η εικόνα ανατρέπει πολιτικές αντιλήψεις. Σωτήρας του κόσμου δεν είναι ο Ρωμαίος αυτοκράτορας αλλά ο Χριστός. Γι' αυτό και οι άγγελοι αποδίδουν στον Χριστό τους τίτλους που αποδίδονταν στον τότε Ρωμαίο αυτοκράτορα Οκταβιανό, όπως σωτήρας, κύριος κ.ά.<sup>27</sup> Ο κόσμος δεν σώζεται με τη ρωμαϊκή τάξη πραγμάτων αλλά με τον εν Χριστώ τρόπο ζωής. Η Ρώμη επιβάλλει: αλήθεια είναι η εξουσία. Ο Χριστός αγγέλλει: εξουσία είναι η αλήθεια. Για τη Ρώμη η αλήθεια είναι μια εντολή που επιβάλλεται άνωθεν ή έξωθεν στους ανθρώπους. Για τον Χριστό η αλήθεια είναι η αγάπη που μπορεί ελεύθερα να βιωθεί απ' τον καθένα. Η γέννηση του Χριστού ευαγγελίζεται ένα κόσμο στον οποίο δεν υπάρχουν αφέντες και δούλοι αλλά φίλοι και αδελφοί.

Περαιτέρω, η ανατροπή των παλαιών αντιλήψεων φαίνεται και

24. Βλ. Γρηγόριος Νύσσης, *Λόγος εις την γέννησιν του Χριστού*, PG 46, 1149C.

25. Βλ. Joel B. Green, *The gospel of Luke*, 131.

26. Βλ. Jim Forest, *Praying with icons*, 63.

27. Βλ. Joel B. Green, *The gospel of Luke*, 122-123, 134-135.

με την προσκύνηση των μάγων. Μάγοι σημαίνει μεγάλοι,<sup>28</sup> ένδοξοι, κραταιοί. Αυτοί οι κραταιοί και οι ένδοξοι προσκυνούν όχι ένα κραταιό βασιλέα αλλά ένα αδύναμο και φτωχό παιδί.<sup>29</sup> Επιλέον προσκυνούν αυτό το παιδί όχι στην ένδοξη πρωτεύουσα ενός βασιλείου, όπως αρχικά νόμιζαν, αλλά σε μια μικρή περιφρονημένη πολίχνη,<sup>30</sup> πολύ δε περισσότερο μέσα σε μια φάτνη.

Επιπλέον, την αλλαγή του ήθους που φέρει η γέννηση του Χριστού φανερώνει η εικόνα με το ότι οι φτωχοί βοσκοί, οι τόσο περιφρονημένοι από τους άλλους, που η μαρτυρία τους δεν γινόταν δεκτή στα δικαστήρια, γίνονται οι πρώτοι μάρτυρες και κήρυκες της γέννησης του Χριστού.<sup>31</sup> Στον καινούργιο κόσμο του Θεού επικρατούν διαφορετικά κριτήρια από αυτά του κόσμου της πτώσης. Εδώ μακάριοι είναι «οι πεινώντες και διψώντες τη δικαιοσύνη (...), οι καθαροί στην καρδιά» (βλ. *Ματθ.* 5:6-8).

Το νέο εν Χριστώ ήθος φέρει τη σύγκρουση και τη ρήξη με οποιοδήποτε κατεστημένο —θρησκευτικό, πολιτικό, πνευματικό. Ο πιστός αντιστέκεται σε οτιδήποτε περιφρονεί τον άνθρωπο και εξαθλιώνει τη ζωή. Γι' αυτό η γέννηση του Χριστού θα συναντήσει την αντίδραση του Ηρώδη, κάθε εξουσίας που ζητά να υποκαταστήσει τον Θεό.<sup>32</sup> Σφαγή της αθωότητας, καταδίωξη της σοφίας, εξορία της αγάπης: το Βασίλειο του Καίσαρος θα συγκρούεται με το Βασίλειο του Θεού, η τυραννική απανθρωπία των ανθρωποθεών θα αντιμάχεται τη θυσιαζόμενη φιλανθρωπία του Θεανθρώπου. Πίστη στον Χριστό θα σημαίνει μαρτύριο αίματος και μαρτύριο συνειδήσεως.

---

28. Βλ. Henry Liddell - Robert Scott, *Μέγα λεξικόν της ελληνικής γλώσσης*, Αθήνα 1907, 353.

29. Βλ. Θεοφύλακτος Βουλγαρίας, *Ερμηνεία εις το κατά Ματθαίον ευαγγέλιον*, 2, PG 123, 165D.

30. Βλ. Θεοφύλακτος Βουλγαρίας, *Ερμηνεία εις το κατά Ματθαίον ευαγγέλιον*, 2, PG 123, 164B.

31. Βλ. Joel B. Green, *The gospel of Luke*, 130. Παρόμοια, πρώτοι μάρτυρες της ανάστασης του Χριστού γίνονται γυναίκες, που επίσης δεν γίνονταν δεκτές στα δικαστήρια.

32. Ο Ηρώδης εθεωρείτο από τους οπαδούς του ότι ήταν ο Χριστός. Βλ. Θεοφύλακτος Βουλγαρίας, *Ερμηνεία εις το κατά Ματθαίον ευαγγέλιον*, 12, PG 123, 388D. Πρβλ. Σ. Αγουρίδης, *Θεολογία και επικαιρότητα*, 328-330.

## ΥΠΑΡΞΙΑΚΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

Για την είσοδο του ανθρώπου στον καινούργιο κόσμο του Θεού είναι αναγκαία η αναγέννησή του. Την αναγκαιότητα της αναγέννησης αυτής προβάλλει η εικόνα της Γέννησης του Χριστού με την παρουσίαση του λουτρού του θείου βρέφους από τις μαίες, που ζωγραφίζεται στο κάτω δεξιό άκρο της εικόνας.<sup>33</sup> Η σκηνή πέραν της υπόμνησης της ανθρώπινης φύσης του Χριστού, θυμίζει ότι για να βιώσει ο άνθρωπος τη ζωή χρειάζεται νέο υπαρξιακό προσανατολισμό. Με τη γέννησή του ο άνθρωπος οδεύει από την ανατολή στη δύση: στο θάνατο. Με την αναγέννησή του οδεύει από τη δύση προς την ανατολή: στην αθανασία. Η νέα κατεύθυνσή του προς την «ανατολή των ανατολών», τον «ήλιο της δικαιοσύνης»<sup>34</sup> Χριστό, ξεκινά με το βάπτισμα. Με την είσοδό του στην Εκκλησία ο άνθρωπος γίνεται πολίτης του καινούργιου κόσμου του Θεού. Η ταυτότητά του πηγάζει όχι από τις βιολογικές αλλά πρωτίστως από τις υπαρξιακές του σχέσεις. Ελεύθερα ο άνθρωπος αγαπά όχι μόνο τους εξ αίματος συγγενείς του αλλά όλους του ανθρώπους. Η εικόνα θυμίζει ότι τον Χριστό δεν υποδέχεται στη ζωή η ευρύτερη βιολογική του οικογένεια —όπως π.χ. στην περίπτωση του Ιωάννη του Προδρόμου— αλλά η ευρύτερη υπαρξιακή του οικογένεια, πρόσωπα που σχετίζονται μαζί του ελεύθερα και από αγάπη.<sup>35</sup>

Τη μετοχή του σε αυτή την παγκόσμια αδελφική κοινότητα βιώνει ο πιστός σε κάθε Θεία Ευχαριστία. Στην εικόνα όχι τυχαία η φάτνη ζωγραφίζεται να μοιάζει με Αγία Τράπεζα.<sup>36</sup> Στη Θεία Ευχαριστία οι άνθρωποι γίνονται αδελφοί γιατί μοιράζονται τον Χριστό, τον

33. Βλ. Catherine Aslanoff, *The incarnate God*, Crestwood, New York: St Vladimir's Seminary Press, 2002, 113.

34. Βλ. Ιωάννης Χρυσόστομος, *Εις την γενέθλιον ημέραν του Σωτήρος ημών Ιησού Χριστού*, PG 49, 351· Αμφιλόχιος Ικονίου, *Εις τα γενέθλια του μεγάλου Θεού και σωτήρος ημών Ιησού Χριστού*, PG 39, 40B· Πρόκλος Κωνσταντινουπόλεως, *Εις το γενέθλιον του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού*, PG 65, 713B.

35. Βλ. Joel B. Green, *The gospel of Luke*, 121, 132.

36. Βλ. Ευσέβιος Αλεξανδρείας, *Περί την Χριστού γέννησιν*, PG 86A, 365C· Ιωάννης Χρυσόστομος, *Εις τον μακάριον Φιλογόνιον*, PG 48, 753. Πρβλ. Nicolas Ozoline, "Theology in color: the icon of Christ's Nativity" 133-134.

Ἄρτο της Ζωής.<sup>37</sup> Εκεί μαθαίνουν ότι η ζωή είναι δώρο του Θεού, χάρις. Γι' αυτό και καταξιώνεται μόνο όταν αντιδωρίζεται. Έτσι οι πιστοί ό,τι έχουν και ό,τι είναι το δωρίζουν στους άλλους. Ζωή είναι η αγάπη που ελεύθερα δωρίζεται και αντιδωρίζεται.

#### ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΕΠΙΛΟΓΗ

Η καθολική συνύπαρξη δεν επιβάλλεται από τον Θεό στον άνθρωπο αλλά είναι μια πρόσκληση που απευθύνεται στην ελευθερία του. Ο άνθρωπος είναι ελεύθερος να δεχθεί ή να απορρίψει την πρόταση αγάπης του Θεού. Η εικόνα της Γέννησης του Χριστού παρουσιάζει το μεγαλείο αυτό στο κάτω αριστερό της μέρος. Εκεί ζωγραφίζεται ο Ιωσήφ να διαλογίζεται για την παρθενική γέννηση του Χριστού.<sup>38</sup> Μπροστά του στέκεται μεταμορφωμένος σε βοσκό ο διάβολος —σε μερικές μάλιστα εικόνες παρουσιάζεται με κέρατα και ουρά<sup>39</sup> — προσπαθώντας να διαβάλει τον Θεό και να ενσπείρει αμφιβολίες για τη φιλάνθρωπία του. Κρατώντας ένα αποξηραμένο ξύλο απευθύνεται στον Ιωσήφ, λέγοντάς του ότι όπως είναι αδύνατο να βλαστήσει ένα αποξηραμένο ξύλο, έτσι είναι αδύνατο να γεννήσει μία γυναίκα παρθένος.<sup>40</sup>

37. Ο Χριστός είναι ο «άρτος της ζωής» (Ιω. 6:35), γι' αυτό γεννιέται στη Βηθλεέμ που το όνομά της στα εβραϊκά σημαίνει «οίκος άρτου». Βλ. Ιωάννης Χρυσόστομος, *Υπόμνημα εις τον άγιον Ματθαίον τον ευαγγελιστήν*, 7, PG 57, 78· Θεοφύλακτος Βουλγαρίας, *Ερμηνεία εις το κατά Ματθαίον ευαγγέλιον*, 2, PG 123, 161A.

38. «Ζάλην ἔνδοθεν ἔχων λογισμῶν ἀμφιβόλων ὁ σώφρων Ἰωσήφ ἐταράχθη πρὸς τὴν ἄγαμόν σε θεωρῶν καὶ κλεψίγαμον ὑπονοῶν Ἄμεμπτε». *Ακάθιστος Ὕμνος*. Πρβλ. Δοξαστικό Α' Ὁρας των Χριστουγέννων. Βλ. Ιωάννης Χρυσόστομος, *Υπόμνημα εις τον άγιον Ματθαίον τον ευαγγελιστήν*, 2, PG 57, 85· Πρόκλος Κωνσταντινουπόλεως, *Εις το γενέθλιον του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού*, PG 65, 736A-740A. Ο Ιωσήφ ζωγραφίζεται στο άκρο της εικόνας, μακριά από τον Χριστό και την Παναγία, για να τονισθεί έτσι η παρθενική γέννηση του Χριστού από τη Θεοτόκο.

39. Βλ. Leonid Ouspensky - Vladimir Lossky, *The meaning of icons*, 160.

40. Βλ. Πρόκλος Κωνσταντινουπόλεως, *Εις το γενέθλιον του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού*, PG 65, 713A. Πρβλ. Nicolas Ozoline, "Theology in color: the icon of Christ's Nativity," 138-139. Σε μερικές εικόνες το ξύλο ζωγραφίζεται να έχει βλαστήσει. Βλ. Παύλος Ευδοκίμωφ, *Η τέχνη της εικόνας. Θεολογία της ωραιότητας*, 213-214. Παρόμοια εικόνα χρησιμοποιεί ο Αντρέι Ταρκόφσκι στον επίλογο της ταινίας του *Θυσία*.

Η σκηνή πιστοποιεί την ελευθερία του ανθρώπου, τη δυνατότητά του να δεχθεί ή να απορρίψει την αγάπη ως γνώμονα ζωής. Σχάση ή σχέση· διαίρεση ή ενότητα· κλείσιμο στο ενδοκοσμικό ή άνοιγμα στο άπειρο: ιδού οι ανθρώπινες επιλογές. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο Ιωσήφ υπερνικά τις αμφιβολίες και υπηρετεί το θέλημα του Θεού. Γι' αυτό και ζωγραφίζεται με φωτοστέφανο.<sup>41</sup> Παρόμοια κάθε πιστός καλείται να νικήσει τους διάφορους πειρασμούς που αμφισβητούν τον καινούργιο κόσμο του Θεού.<sup>42</sup> Όπως ο Ιωσήφ, ο πιστός καλείται να πιστέψει ότι το αδύνατο στους ανθρώπους γίνεται δυνατό με τη χάρη του Θεού· η ζωή έχει νόημα· η κτίση μπορεί να μεταμορφωθεί. Καμία προσπάθεια δεν πάει χαμένη· ακόμη και αν είσαι ο μόνος συνέχισε να αγωνίζεσαι· η αγάπη στο τέλος θα νικήσει.

Το κήρυγμα της Εκκλησίας πρέπει να επαληθεύεται στη ζωή της, όπως επαληθεύτηκε το μήνυμα των αγγέλων στους ποιμένες.<sup>43</sup> Έχοντας βέβαια πάντα κατά νου, ότι ο καινούργιος κόσμος του Θεού δεν θα πραγματωθεί πλήρως μέσα στην ιστορία. Τούτο σημαίνει ότι μέχρι το τέλος της ιστορίας η Εκκλησία οφείλει να πορεύεται στον κόσμο μακριά από δύο πειρασμούς. Αφενός, να αρνείται κάθε μονοφυσιτισμό, κάθε δηλαδή μοιρολατρική παθητικότητα και εγκατάλειψη του κόσμου στα χέρια των δυνατών. Αφετέρου, να αρνείται κάθε νεστοριανισμό, κάθε δηλαδή ναρκισσιστική παντοδυναμία και υποχρεωτική επιβολή του καλού. Χρέος της Εκκλησίας είναι, εδώ και τώρα, πάντα και παντού, να μεταμορφώνει, όσο μπορεί, αυτόν τον κόσμο, αυτή τη ζωή. Εμπλουτίζοντας έτσι τον ανθρώπινο πολιτισμό με νέες υπαρκτικές κατηγορίες: το άκτιστο του Θεού και το κτιστό του κόσμου, την προσωπική μοναδικότητα και την κοινωνική ενότητα, τη μεταμόρφωση της φύσης και το δημιουργικό έργο στην ιστορία.



41. Βλ. Constantine Cavarnos, *Guide to Byzantine iconography*, Vol. 1, Boston, Mass.: Holy Transfiguration Monastery, 1993, 134.

42. Βλ. Jim Forest, *Praying with icons*, 60-61.

43. Βλ. Ανδρέας Κρητης, *Εις την περιτομήν του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού, και εις τον άγιον Βασίλειον*, PG 97, 916A.

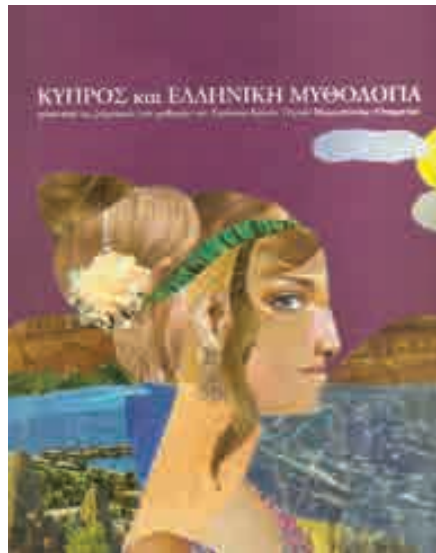
Λεόνη Μεννογιάτη-Αργυρού

#### ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΩΝ ΠΑΙΔΙΩΝ ΓΙΑ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ:

Ο κατάλογος της έκθεσης «Κύπρος και Ελληνική Μυθολογία» και το χρονικό τριών εκπαιδευτικών εκθέσεων μαθητικής ζωγραφικής

Α΄. Λουκία Λοΐζου-Χατζηγαβριήλ - Δήμητρα Θεοδότου (Επιμ.), *Κύπρος και Ελληνική Μυθολογία... μέσα από τις ζωγραφιές των μαθητών του Σχολείου Καλών Τεχνών Μαριούπολης* (Ουκρανία), Λευκωσία 2011, σελ. 64.

**Α**πό τη μακρινή Μαριούπολη της Αζοφικής στην Ουκρανία πέταξε, σαν πουλί αποδημητικό, ένας φάκελος μεγάλων διαστάσεων γεμάτος ζωγραφιές και σχέδια με θέμα την Κύπρο και την Ελληνική Μυθολογία, τα οποία δημιουργήσαν μαθητές του Σχολείου Καλών Τεχνών Μαριούπολης με την καθοδήγηση της δασκάλας τέχνης Λουμπώφ Μακάρενκο. Ελληνόπουλα εντοπίων οικογενειών στην καταγωγή αλλά και Ουκρανοί, τα παιδιά αυτά, ηλικίας 9-16 ετών, δεν είχαν ποτέ επισκεφθεί το νησί μας, παρά μόνο το γνώρισαν και ενδιαφέρθηκαν γι' αυτό



μέσα από βιβλία, περιοδικά, το διαδίκτυο, από εικόνες, περιγραφές και διαλέξεις που δόθηκαν από υπαλλήλους του Επίτιμου Προξενείου της Κυπριακής Δημοκρατίας στη Μαριούπολη, ιδιαίτερα της κυρίας Εβελίνας Ριαπτσιένκο. Νερομπογιές, παστέλ, κιμωλίες, χρωματιστά μολύβια και ζωγραφική πάνω σε ύφασμα πα-

ρουσιάστηκαν σε δύο διαγωνισμούς ζωγραφικής κατά τη διάρκεια εκδηλώσεων αφιερωμένων στην πεντηκοστή επέτειο της Ανεξαρτησίας της Κυπριακής Δημοκρατίας, που διοργάνωσε το Επίτιμο Προξενείο της Κυπριακής Δημοκρατίας στη Μαριούπολη το 2010.

Το Ίδρυμα «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης» ανέλαβε τη μεταφορά των έργων της μαθητικής ζωγραφικής από τη Μαριούπολη στο Λεβέντειο Δημοτικό Μουσείο. Η έκθεση παρουσιάστηκε στο Σπίτι Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων του Μουσείου από τις 9 Μαΐου έως τις 28 Αυγούστου 2011, δίνοντας την ευκαιρία σε πολλούς επισκέπτες να δουν πώς παρουσιάζεται η Κύπρος στα μάτια της ψυχής μαθητών από την Ουκρανία.

Ο κατάλογος της έκθεσης «Κύπρος και Ελληνική Μυθολογία» δημοσιεύτηκε το Μάιο του 2011 με την επιμέλεια της Λουκίας Χατζηγαβριήλ και της Δήμητρας Θεοδότου, Εφόρου τότε και Βοηθού Εφόρου του Λεβέντειου Δημοτικού Μουσείου Λευκωσίας αντίστοιχα. Ο κατάλογος, διαστάσεων 28 X 23 εκ., αποτελείται από 64 έγχρωμες σελίδες σε μια ιδιαίτερα

ποιοτική εκτύπωση. Το καλαίσθητο εξώφυλλό του αποτελείται από λεπτομέρεια της μαθητικής δημιουργίας με τίτλο «Η μεγαλοπρέπεια της Κύπρου» από τη δωδεκάχρονη Διάννα Σολονικίδη. Τέσσερα πλούσια πληροφοριακά εισαγωγικά σημειώματα-χαιρετισμοί, που αναπτύσσονται στις δεκατρείς πρώτες σελίδες του καταλόγου, από την Έφορο του Λεβέντειου Μουσείου Α. Χατζηγαβριήλ, από τον Πρύτανη του Κρατικού Πανεπιστημίου Μαριούπολης και Επίτιμο Πρόξενο της Κυπριακής Δημοκρατίας στη Μαριούπολη Καθηγητή Κ. Μπαλαμπάνωφ, από τη δασκάλα ζωγραφικής του Σχολείου Καλών Τεχνών Μαριούπολης Α. Μακάρενκο και, εκ μέρους του Ιδρύματος «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης», από τον Β. Καραγιώργη και τον Χ. Μπακιρτζή, προτάσσονται του κυρίως καταλόγου διανθισμένα με τρεις μαθητικές ζωγραφικές δημιουργίες. Επιπρόσθετη εικονιστική υποστήριξη του «εισαγωγικού» μέρους προσδίδουν τέσσερις φωτογραφίες από τη Μαριούπολη που αποτυπώνουν το Κρατικό Πανεπιστήμιο της πόλης, μαθητές του Σχολείου Καλών Τεχνών να ζωγραφίζουν, το Σχολείο Καλών

Τεχνών και την ομάδα των μαθητών-ζωγράφων μαζί με τη δασκάλα τους σε μια αφοπλιστική πόζα. Η τελευταία φωτογραφία οριοθετώντας τα δύο μέρη του καταλόγου σηματοδοτεί το φωτογραφικό λεύκωμα με τα δημιουργήματα των μαθητών.

Οι μαθητικές ζωγραφιές δημιουργήθηκαν από μαθητές, από τους οποίους οι περισσότεροι είναι στην ηλικία του γυμνασιακού κύκλου, όπως τον γνωρίζουμε από το εκπαιδευτικό σύστημα της Κύπρου. Οι δημιουργίες τους, εκατό δέκα έξι στο σύνολό τους, που συναποτελούν με τα εισαγωγικά σημειώματα τον εκθεσιακό κατάλογο, παρουσιάζονται από τις επιμελήτριες είτε ανά μία και ολοσέλιδες, είτε ομαδικά χωρίς όμως κατηγοριοποίηση. Σαράντα μία μαθητικές ζωγραφιές παρουσιάζονται ολοσέλιδες. Οι υπόλοιπες εβδομήντα πέντε ζωγραφιές φιλοξενούνται σε μια περίπτωση δύο μαζί στην ίδια σελίδα και οι υπόλοιπες συναρμόζονται σε ομάδες των οκτώ ή εννέα, ανάλογα με τον κατά μήκος ή καθ' ύψος άξονά τους αντίστοιχα, σε άλλες εννέα σελίδες. Η παράταξή τους χωρίς κριτήρια αφήνει όσους έχουν το ενδιαφέρον να ξεφυλλί-

σουν τον κατάλογο να δημιουργήσουν δικούς τους συσχετισμούς που αφορούν στα χρώματα, στο περιεχόμενο ή ακόμα στους τίτλους των μαθητικών έργων ή να αντιπαραβάλουν την εντύπωση από τη χρήση ποικίλων τεχνικών και υλικών.

Οι εντυπώσεις των μαθητών από τον κόσμο της Κύπρου δίνονται με ποικίλες τεχνικές σε καθαρά και λαμπερά χρώματα. Τα έργα τους χωρίζονται σε πέντε ομάδες: α) Τοπία και σκηνές από την Κύπρο, β) Η Αφροδίτη, γ) Το περιστέρι της Κύπρου, δ) Εικόνες από την ελληνική μυθολογία, και ε) Αξίες και αφηρημένες έννοιες, όλα δοσμένα με εικαστικό τρόπο, όπως τους δίδαξε η δασκάλα τους. Με αυθορμητισμό, φαντασία, ενθουσιασμό και ελευθερία που δίνει η παιδική ηλικία στην εικαστική έκφραση, οι «μικροί ζωγράφοι» από τη Μαριούπολη απέδωσαν τον κόσμο της Κύπρου με τα μάτια της ψυχής τους ως έναν κόσμο παραμυθένιο, μυθολογικό αλλά και της καθημερινής πραγματικότητας. Όπως παρατηρεί η ιστορικός τέχνης Όλγα Σαβίτσκαγια «στο παιδί μιλά ο αυθορμητισμός, η παράξενη αυτή δύναμη που προικίζει τα έργα των

μικρών καλλιτεχνών». Τα παιδιά δεν φοβήθηκαν να απεικονίσουν μια Κύπρο που δεν είδαν. Πλάι στα μυθολογικά πρόσωπα, στο σύμβολο της ειρήνης ή της γονιμότητας, απεικονίζονται τοπία και μνημεία του νησιού, αλλά και το κύριο επίκαιρο πρόβλημα της Κύπρου, η προσφυγιά και ο πόνος όσων Κυπρίων έχασαν εστίες και δικούς τους ανθρώπους με την τουρκική εισβολή. Ως προέκταση αυτών οι μαθητές τονίζουν στις ζωγραφιές τους τη συναδέλφωση, την ελευθερία και ανεξαρτησία ως βασικά αγαθά της ανθρωπότητας.

Οι μαθητικές ζωγραφιές του καταλόγου της έκθεσης «Κύπρος και Ελληνική Μυθολογία» δίνουν σε κάθε ενδιαφερόμενο την ευκαιρία να ταξιδέψει σε έναν αλλιώτικο «Κόσμο της Κύπρου» που σφύζει από χρώμα και αισιοδοξία, γιατί είναι ιδωμένος από παιδιά, των οποίων ο φακός θέασης στρέφεται στον κόσμο με ενθουσιώδη, ειλικρινή και αθώα διάθεση. Ο κάτοχος ενός εκθεσιακού καταλόγου φυλάσσει στη βιβλιοθήκη του τον μικρόκοσμο της έκθεσης που πέρασε και φυλλομετρώντας τον ανασυντάσσει αυτόν. Στη συγκεκριμένη περίπτωση περιηγείται στον κόσμο της Κύπρου

και της Ελληνικής Μυθολογίας ξανά και ξανά, μετέχοντας σε μια αυθεντική εικαστική έκφραση του μύθου και της πραγματικότητας του τόπου μας, όπως τον απέδωσαν μαθητές ενός μακρινού χωρικά αλλά εγγύτατου ψυχικά τόπου.

*Β'. Κύπρος και Ελληνική Μυθολογία... μέσα από τα μάτια των παιδιών: μια εκπαιδευτική εμπειρία.*

Η έκθεση μαθητικών ζωγραφιών παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Κύπρο στο Σπίτι των Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων του Λεβέντειου Δημοτικού Μουσείου. Το τέλος της έκθεσης στη Λευκωσία συνέπεσε με την αρχή της σχολικής χρονιάς 2011-2012 και έγινε η πρόταση να μεταφερθεί η έκθεση και σε άλλες πόλεις του νησιού ώστε να την επισκεφθούν μαθητές και από άλλες επαρχίες. Έτσι ξεκίνησε ένα ταξίδι που πρόσφερε ποικίλες εμπειρίες και δεξιότητες σε μαθητές σχολείων της Κύπρου χάρις στην Πρόεδρο του Λυκείου Ελληνίδων Αμμοχώστου κυρία Κλαίρη Αγγελίδου, πρώην Γυμνασιάρχη και πρώην Υπουργό Παιδείας και Πολιτισμού, που αγχώλιασε την πρωτοβουλία.



Οι συντελεστές της έκθεσης.  
Μαθήτριες και μαθητές του Γυμνασίου Φανερωμένης Λάρνακας.

Το φθινόπωρο του 2011 ομάδα μαθητών του Γυμνασίου Φανερωμένης Λάρνακας ανέλαβε με ενθουσιασμό και μεράκι να στήσει την έκθεση παιδικής ζωγραφικής στο Λύκειο Ελληνίδων Αμμοχώστου (Παράρτημα Λάρνακας). Έτσι, τρία ανόμοια φαινομενικά ιδρύματα, ένα Σχολείο στην Ουκρανία, ένα Σωματείο Γυναικών στην Κύπρο και ένα Γυμνάσιο στη Λάρνακα, συνεργάστηκαν σε ένα κοινό εγχείρημα.

Η αγάπη με την οποία οι μαθητές αγκάλιασαν το εγχείρημα αποτυπώθηκε στην έκθεση μαθη-

τικής ζωγραφικής που πραγματοποιήθηκε στο Λύκειο Ελληνίδων Αμμοχώστου (Παράρτημα Λάρνακας) από τις 18 Οκτωβρίου έως τις 30 Νοεμβρίου 2011. Οι μαθητές του Γυμνασίου Φανερωμένης Λάρνακας, δέκα πέντε έφηβοι της Γ' τάξης Γυμνασίου, προβληματίστηκαν και έλυσαν αυτενεργώντας προβλήματα κατά το σχεδιασμό της έκθεσης, σχεδίασαν την παρουσίαση των έργων, τα ανάρτησαν σε ταμπλώ, ετοίμασαν χάρτινα περιδεσίματα για τους καταλόγους της έκθεσης, προετοίμασαν και παρουσίασαν μουσικό

πρόγραμμα τη βραδιά των εγκαίνιων, ήταν παρόντες στα εγκαίνια καλοντυμένοι, χαρούμενοι και συμμετέχοντας σέβριαν τους εκπληκτους επισκέπτες κεραστικά που ετοίμασαν οι κυρίες του Λυκείου Ελληνίδων ή προσέφεραν ευγενώς ανώνυμοι χορηγοί. Αργότερα, με τον ερχομό του χειμώνα, κατέβασαν την έκθεση από τα ταμπλώ, τακτοποιώντας τα σχέδια σε ντοσιέ, για την επόμενη παρουσιάσή τους στο Παραλίμι. Όλες οι δραστηριότητες συμμετοχής των μαθητών πραγματοποιήθηκαν στον ελεύθερο χρόνο τους, απογεύματα καθημερινών ημερών μετά το Σχολείο και πρωινά Σαββάτου, γεγονός αξιέπαινο και διδακτικό.

Η έκθεση μεταφέρθηκε στο Παραλίμι και φιλοξενήθηκε στην αίθουσα εκδηλώσεων του Δημαρχείου Παραλιμνίου από τις 13 Φεβρουαρίου έως τις 3 Μαρτίου 2012. Οι έφηβοι μαθητές του Γυμνασίου Φανερωμένης σχεδίασαν για δεύτερη φορά την παρουσίαση των μαθητικών ζωγραφιών και αντιμετώπισαν νέες προκλήσεις σε διαφορετικό χώρο. Αξιοποιώντας τις εμπειρίες που αποκόμισαν από την πρώτη έκθεση στη Λάρνακα, εργάστηκαν δίπλα σε μα-

θήτριες και καθηγήτριες του Γυμνασίου Παραλιμνίου και συνεργάστηκαν με κυρίες του Λυκείου Ελληνίδων Αμμοχώστου (παράρτημα Ελεύθερης Αμμοχώστου), για να αναρτηθούν τα έργα των παιδιών της Μαριούπολης στην αίθουσα εκδηλώσεων του Δημαρχείου. Η έκθεση πλαισιώθηκε με ψηλού επιπέδου μαθητική καλλιτεχνική εκδήλωση που ετοίμασε το Γυμνάσιο Παραλιμνίου για τα εγκαίνιά της, με απαγγελίες στην ελληνική και ουκρανική γλώσσα, χορευτικά, τραγούδια και οπτικοακουστικό αφιέρωμα στη Μαριούπολη και τα ρουμεία, την ελληνική διάλεκτο των Ελλήνων της Αζοφικής.

Μετά ταξίδεψε στη Λεμεσό και πάλι κάτω από τις φτερούγες του Λυκείου Ελληνίδων Αμμοχώστου. Φιλοξενήθηκε στο Ίδρυμα Πάνου Σολωμονίδη από τις 26 Μαΐου έως τις 2 Ιουνίου 2012. Οι μαθητές του Γυμνασίου Φανερωμένης μοιράστηκαν προβληματισμούς και συνεργάστηκαν με συνομήλικά τους παιδιά και την καθηγήτριά τους από το Λανίτειο Γυμνάσιο Λεμεσού για να οργανωθεί η παρουσίαση των παιδικών έργων σε έναν τρίτο, διαφορετικό και πάλι χώρο, που προσέδωσε

στο όλο εγχείρημα μια φρέσκα πνοή και νέες εμπειρίες για κατάρτιση. Η παρουσία των κυριών από την Ομοσπονδία Λυκείου Ελληνίδων Αμμοχώστου ήταν ιδιαίτερα υποστηρικτική. Το βράδυ των εγκαινίων, το ψηλό επίπεδο της μαθητικής εκδήλωσης που προετοίμασε το Λανίτειο Γυμνάσιο, με μουσική, ποιητική και χορευτική έκφραση του πολιτισμού της Κύπρου, συνόδευε την εικαστική έκφραση των παιδιών από τη Μαριούπολη.

Η τέχνη είναι το απαραίτητο μέσο για το βύθισμα του ατόμου στο σύνολο. Αντανακλά την άπειρη ικανότητά του για συνένωση, την ικανότητά του να συμμερίζεται εμπειρίες και ιδέες.

*Έρנסτ Φίσερ, φιλόσοφος*

Σύμφωνα με τους στόχους των νέων αναλυτικών προγραμμάτων στην Εκπαίδευση της Κύπρου το σχολείο μετατρέπεται σε ανοικτό προς την ευρύτερη κοινωνία ίδρυμα, δίνεται έμφαση στη διαπολιτισμική εκπαίδευση που επιτυγχάνεται με την ενίσχυση της σχέσης του μαθητή με τις παραδόσεις του τόπου του και το σεβασμό προς τον πολιτισμό των

άλλων και τίθεται ως πρώτιστος σκοπός διδασκαλίας η δημιουργικότητα και ανάπτυξη της κριτικής σκέψης.

Δραστηριότητες, όπως η έκθεση παιδικής ζωγραφικής «Κύπρος και Ελληνική Μυθολογία», δίνουν την ευκαιρία στους μαθητές με βιωματικό τρόπο να πετύχουν τους προαναφερθέντες εκπαιδευτικούς στόχους. Συν τοις άλλοις «αν δεν υπήρχε η τέχνη», σύμφωνα με την υψίφωνο Τζέσυ Νόρμαν, «ο κόσμος μας πολύ σύντομα θα έχανε τη ψυχή του, δηλαδή το ενδιαφέρον του».

Συγκεκριμένα, οι μαθητές που συμμετείχαν στο στήσιμο των τριών εκθέσεων χάρηκαν αφ' ενός τα έργα που δημιούργησαν συνολικά τους παιδιά άλλης μακρινής χώρας, προβληματίστηκαν για το τί σημαίνει μια έκθεση και τον τρόπο παρουσιάσής της, και συνεργαζόμενοι με τοπικούς φορείς έκαναν ένα βήμα έξω από την τάξη προς την κοινωνία, συμμετέχοντας στην έκθεση και διοργανώνοντας εκδηλώσεις στα εγκαίνια. Με αυτό τον τρόπο εξέφρασαν και ανέπτυξαν τη δημιουργικότητά τους, απέκτησαν χρήσιμες εμπειρίες και ένωσαν ισότιμα μέλη της κοινωνίας με



Οι επισκέπτες της έκθεσης.

γνώμη βαρύνουσα και σεβαστή.

Επίσης, οι μαθητές που επισκέφθηκαν την έκθεση «Κύπρος και Ελληνική Μυθολογία» απόλαυσαν τα έργα των συνομήλικών τους μαθητών από την Ουκρανία, συζήτησαν τους εικαστικούς τρόπους έκφρασης και προβληματίστηκαν για τις τεχνικές που χρησιμοποίησαν οι «μικροί ζωγράφοι», έμαθαν για την ύπαρξη ενός τμήματος του Ελληνισμού στο μακρινό Βορρά μέσα από τις εικόνες του και αντιλήφθηκαν ότι συνομήλικά τους παιδιά ενδιαφέρονται, σκέφτονται και φαντάζονται

την Κύπρο, προβληματίστηκαν στο θέμα της μετανάστευσης και της προσφυγιάς, ανέπτυξαν την αισθητική τους καθώς και τρόπους επίσκεψης σε καλλιτεχνικές εκθέσεις.

«Αυτή η ωραιότατη έκθεση ζωγραφικής και η διοργάνωσή της, στην οποία συμμετείχαμε, μας άφησε με πολλά θετικά συναισθήματα. Μάθαμε πολλά πράγματα τα οποία δεν γνωρίζαμε. Το πώς οργανώνεται μια έκθεση ζωγραφικής, και γενικά για την τέχνη. Είδαμε εντυπωσιακά έργα που είχαν θέμα την Κύπρο και την ελ-

ληνική μυθολογία ζωγραφισμένα από παιδιά διαφορετικών ηλικιών, παιδιά με καλλιτεχνική προδιάθεση, που εκφράζεται μέσω των έργων τους. Γνωρίσαμε ενδιαφέροντα πρόσωπα, με τα οποία ανταλλάξαμε γνώμες για να καταλήξουμε σε ένα αποτελεσματικό τρόπο παρουσίασης των έργων τέχνης. Ήταν πολύ ευχάριστη και εκπαιδευτική εμπειρία η οποία δεν θα ξεχαστεί. Χαιρόμαστε που είχαμε την ευκαιρία να πάρουμε

μέρος στη διαδικασία της έκθεσης», έγραψαν στην περιοδική έκδοση του σχολείου η Χριστιάνα Ντιουλγκέροβα και η Νικόλ Λουκά, μαθήτριες του τμήματος Γ1 (2011-2012) του Γυμνασίου Φανερωμένης Λάρνακας. Χαίρομαι κι εγώ που είχα την ευκαιρία να συμμετάσχω σ' αυτή τη δραστηριότητα και ευχαριστώ όσους με βοήθησαν σ' αυτό το εκπαιδευτικό ταξίδι.





## ΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ

Η Ιερά Μονή Χρυσορρογιατίσσης ιδρύθηκε, κατά την παράδοση, το 1152 μ.Χ. από τον ασκητή Ιγνάτιο. Βρίσκεται μέσα στο δάσος της Πάφου, σε απόσταση τριάντα πέντε χιλιομέτρων από την πόλη της Πάφου και είκοσι πέντε χιλιομέτρων από το Διεθνές Αεροδρόμιο Πάφου. Το εικονοσκευοφυλάκιο της Μονής περιέχει εικόνες, άμφια και χειρόγραφα. Η Μονή διαθέτει μικρή πινακοθήκη.

Το Κέντρο Εικονολογίας φιλοξενεί συνεργάτες του και ερευνητές που επιθυμούν να μελετήσουν θέματα σχετικά με την

εικόνα. Προσφέρει διαμονή σε διαμερίσματα πλήρως εξοπλισμένα και διατροφή. Η βιβλιοθήκη του Κέντρου διαθέτει ικανή σειρά βιβλίων αναφοράς και εμπλουτίζεται συνεχώς. Είναι επίσης συνδεδεμένη ηλεκτρονικά με τη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Νεάπολης.

Οι ενδιαφερόμενοι παρακαλούνται να απευθύνονται στον Ηγούμενο της Μονής π. Διονύσιο, στη διεύθυνση: Ιερά Μονή Χρυσορρογιατίσσης, Πάφος 8649, Κύπρος. Τηλέφωνο: 00 357 26 722 457. Τηλεομοιότυπο: 00 357 26 722 873.



## ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

Το *Εικονοστάσιον* είναι περιοδική έκδοση του Κέντρου Εικονολογίας Ιεράς Μονής Χρυσορρογιατίσσης.

Σε αυτό δημοσιεύονται άρθρα και δοκίμια που σχετίζονται με τη θεολογία, ανθρωπολογία, κοινωνιολογία, κοσμολογία, ιστορία, τέχνη και εν γένει την ερμηνεία της εικόνας.

Άρθρα προς δημοσίευση πρέπει να αποστέλλονται στη διεύθυνση του Κέντρου Εικονολογίας. Αυτά μπορεί να είναι είτε σε έντυπη είτε σε ηλεκτρονική μορφή.

Η Εκδοτική Επιτροπή αποφαινεται για τη δημοσίευση ή μη των αποστέλλομένων σε αυτή κειμένων.

Κάθε συγγραφέας φέρει την ευθύνη των απόψεών του.



## ΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΤΟΥ ΤΕΥΧΟΥΣ

Αθανάσιος, Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος.

Δάλλκος, Κωνσταντίνος Ιω.: Φιλόλογος, Διευθυντής Λυκείου επί τιμή.

Διονύσιος, Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης: Πτυχ. Θεολογικής Σχολής  
Χάλκης, Πτυχ. Βιβλιοθηκονομίας Βιβλιοθήκης Βατικανού.

Ηλιάδης, Ιωάννης: Διδάκτωρ Ηλεκτρολόγος Μηχανικός, Εφορεία Βυ-  
ζαντινών Αρχαιοτήτων Καβάλας.

Θωμά, Παναγιώτης: Διδάκτωρ Θεολογίας Πανεπιστημίου Θεσσαλο-  
νίκης.

Ιωάννου-Βασιλείου, Δέσπω: Πτυχ. Θεολογίας, ΜΑ Παιδαγωγικών.

Καραγιώργης, Βάσος: Πρώην Διευθυντής Τμήματος Αρχαιοτήτων  
Κύπρου, τέως Διευθυντής Ιδρύματος «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης»,  
Ομ. Καθηγητής Πανεπιστημίου Κύπρου.

Κοκκινόφτας, Κωστής: Ερευνητής Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής  
Κύκκου.

Μάστορα, Πέλλη: Αρχαιολόγος, Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων  
Θεσσαλονίκης, ΜΑ Βυζαντινής Αρχαιολογίας.

Μεννογιάτη-Αργυρού, Λεόνη: Φιλόλογος-Εκπαιδευτικός, MPhil. Ελ-  
ληνικές Αρχαιολογίες.

Μπακιρτζής, Χαράλαμπος: Διευθυντής Ιδρύματος «Αναστάσιος Γ.  
Λεβέντης», Έφορος Αρχαιοτήτων επί τιμή.

Παπαγεωργίου, Αθανάσιος: Βυζαντινολόγος, Πρώην Διευθυντής Τμή-  
ματος Αρχαιοτήτων Κύπρου.

Παπαδάκη, Άννα-Μαρία: ΜΑ Arts, Διδάκτωρ Θεολογίας Πανεπι-  
στημίου Θεσσαλονίκης.

Φωτίου, Σταύρος Σ.: Αν. Καθηγητής Πανεπιστημίου Κύπρου.